Serie *Investigación*

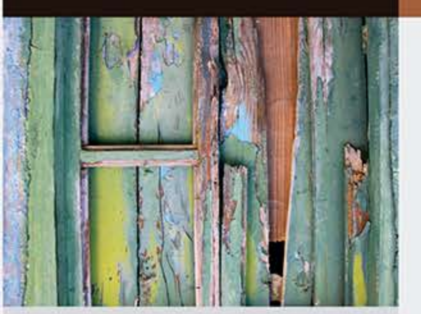
ESTÉTICA DE LO COTIDIANO

UN ACERCAMIENTO DESDE G. K. CHESTERTON

Miguel Ángel Romero Ramírez



Serie *Investigación*



ESTÉTICA DE LO COTIDIANO

UN ACERCAMIENTO DESDE G. K. CHESTERTON

La *Estética de lo cotidiano* es una corriente de la filosofía actual que tiene como fin *ampliar* la discusión de la filosofía del arte al mundo de la vida cotidiana. El propósito de este escrito es elucidar y resolver una ambigüedad interna a esta corriente –la oposición fundamental entre la investigadora mexicana Katya Mandoki y el filósofo norteamericano John Dewey– referente al *modo* en que se podría hacer la ampliación de la reflexión estética a las cosas cotidianas. Mandoki propone una estética cotidiana al modo *totalizante* según se deriva del concepto de aisthesis; y Dewey, por su parte, la plantea a partir de un modo *restrictivo* referente a una *auténtica* experiencia estética en lo cotidiano.

Por medio de una metodología pragmática el autor aporta una solución –objeto principal del texto– a partir de la obra y la vida del polímata inglés G. K. Chesterton, poniéndola en discusión con el esteticismo inglés –especialmente el de Oscar Wilde– y mostrando la estética cotidiana desde un *méthodos* chestertoniano basado en la nihilidad, el asombro y la gratitud; y en unos parámetros como lo son el instante, la repetición, los límites, el hogar y lo feo. Todo lo cual permite entender una forma analógica de estructurar la Estética de lo cotidiano de modo totalizante respecto al objeto, pero restrictivo referente al sujeto, en la que se *revitalicen*, efectivamente, los singulares cotidianos teórica y existencialmente.

De este estudio se podrán nutrir diversas áreas referentes no solamente a la teorización filosófica, sino también a la estética de la vida y, secundariamente, alimenta de ideas particulares a las artes como la literatura, el diseño y la arquitectura de lo cotidiano; puesto que su intención es promover el embellecimiento de lo habitual: la vida diaria y sus cosas.







UNIVERSIDAD SERGIO ARBOLEDA
Carrera 15 No. 74-40. Tels: (571) 325 7500 ext. 2131 - 322 0538. Bogotá, D.C.
Calle 18 No. 14A-18. Tels: (575) 420 3838 - 420 2651. Santa Marta
Calle 58 No. 68-91. Tel.: (575) 368 9417. Barranquilla
www.usergioarboleda.edu.co

OTRAS PUBLICACIONES RELACIONADAS



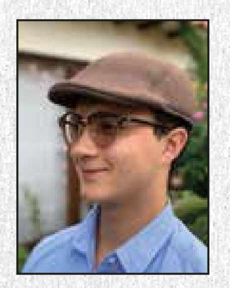
Visión sapiencial y sentido de la vida



La sabiduría en Tomás de Aquino. Inspiración y reflexión: perspectivas filosóficas y teológicas



Hermenéutica del símbolo e interculturalidad



Miguel Ángel Romero Ramírez

Docente investigador de la Escuela de Filosofía y Humanidades de la Universidad Sergio Arboleda, y miembro del grupo de investigación Lumen. Es autor de diversos artículos y capítulos de libro sobre G. K. Chesterton y su pensamiento filosófico. Es profesional en Filosofía y Humanidades de la Universidad Sergio Arboleda, magíster en Filosofía Contemporánea de la Universidad de San Buenaventura y candidato a Doctor en Filosofía Contemporánea y Estudios Clásicos en la Universidad de Barcelona. Ha realizado cursos de Filosofía Personalista en la Franciscan University of Steubenville y ha participado en workshops del IRC de la Universidad de Oxford.

ESTÉTICA DE LO COTIDIANO

UN ACERCAMIENTO DESDE G. K. CHESTERTON

MIGUEL ÁNGEL ROMERO RAMÍREZ



Bogotá. Colombia
2019

Romero Ramírez , Miguel Ángel

Estética de lo cotidiano: un acercamiento desde G. K. Chesterton / Miguel Ángel Romero Ramírez –

Bogotá: Universidad Sergio Arboleda, 2019.

133 p.

ISBN: 978-958-5511-76-7 (rústico) - 978-958-5511-77-4 (digital)

1. CHESTERTON, GILBERT KEITH – CRÍTICA E INTERPRETACIÓN 2. CHESTERTON, GILBERT KEITH – PENSAMIENTO FILOSÓFICO 3. ESTÉTICA – FILOSOFÍA 4. VIDA COTIDIANA

111.85 ed. 22

ESTÉTICA DE LO COTIDIANO UN ACERCAMIENTO DESDE G. K. CHESTERTON

ISBN: 978-958-5511-76-7 (Rústico)
ISBN: 978-958-5511-77-4 (Digital)

doi: 10.22518/book/9789585511774

Primera edición: diciembre de 2019

Fondo de Publicaciones de la Universidad Sergio Arboleda

Edición:
Diana Patricia Niño Muñoz
Deisy Janeth Osorio Gómez
Dirección de Publicaciones Científicas

Director del Fondo de Publicaciones:
Jaime Arturo Barahona Caicedo
jaime.barahona@usa.edu.co

Diseño y diagramación:
Maruja Esther Flórez Jiménez

Corrección de estilo:
Logomante, Industrias de la creatividad y el lenguaje
Diego Ávila Jacobo

Fondo de Publicaciones
Universidad Sergio Arboleda

Calle 74 No. 14-14.
Teléfono: (571) 325 7500 ext. 2131/2260
www.usergioarboleda.edu.co
Bogotá, D.C.

Impresión:
DGP Editores.
Bogotá, D.C.

CONTENIDO

ὁ δὲ Ἰησοῦς προσεκαλέσατο αὐτὰ λέγων· ἄφετε τὰ παιδία ἔρχεσθα
πρός με καὶ μὴ κωλύετε αὐτά· τῶν γὰρ τοιούτων ἐστὶν ἡ βασιλεία τοῦ θεοῦ.
(Lucas 18, 16)

La vida más explícitamente reflexiva, en lugar de verse como un
ir más allá, más lejos, puede entenderse como un intento de volver a la
proximidad. Tal vez, eso sí, por medio de un sendero que permita advertir
aspectos que antes quedaban en la penumbra.
Josep M. Esquirol

What I'm about to offer isn't really a short story at all but a sort of
prose home movie.
J. D. Salinger

Hoy no quiero estar lejos de la casa y el árbol.
Silvio Rodríguez

Me gusta más el entremés que el plato fuerte: esas hojas para
cubrirnos y aquella manzana que nos cae encima. Un tentempié cósmico.
Anónimo

PRÓLOGO

Cualquiera que se acerque por primera vez a las obras de G. K. Chesterton quizá se pregunte cuál es la etiqueta que mejor le cuadra al autor, con el fin de entenderlo a plenitud. Hay buenas posibilidades de que alguna le empate, pero también que cualquier rótulo se quede corto, sin poder captar en realidad quién era Chesterton y qué era lo que hacía. El riesgo de estas clasificaciones mal aplicadas es que, en lugar de invitarnos a comprenderlo mejor y de alentarnos a leerlo, pueden darnos una mirada reductiva y confundir su lectura.

Decir que es poeta es correcto, por ejemplo, y sin embargo Chesterton hizo más que poesía. Describirlo como crítico literario y biógrafo está bien, pero él hizo otras cosas. Que fue un teólogo, un literato, un polemista, sí, pero también fue más que eso. Así sucede con cualquier intento de encasillarlo que cumpla con nuestras expectativas o formas previas de interpretarlo. Se da en el clavo, pero al mismo tiempo se descacha.

Chesterton *era*… muchas cosas, y *más* que *eso*.

Uno de los mejores intentos de aplicar una etiqueta a Chesterton y su obra fue una sugerencia de Quentin Lauer: Chesterton era un "filósofo sin portafolio". Pero ¿esto no es algo irónico? Chesterton fue un escritor ridículamente prolífico. Si fue un filósofo sin cartapacio, ¿qué diremos entonces de su inmensa obra? De cierto que esto no es lo que quería decir Lauer. Hay una interpretación más sensata, pero al mismo tiempo más desconcertante, si la ponemos en forma de paradoja:

Chesterton *era* un filósofo que *no fue* filósofo.

Al menos en esta formulación paradójica sabemos que Lauer no está cometiendo el error de reducir a Chesterton a una etiqueta con previas formalidades interpretativas. Implica esencialmente que, si se puede considerar a Chesterton como un filósofo, lo fue en un sentido algo accidental. Es decir, Chesterton nunca tuvo la intención de ser un filósofo de ningún tipo. Nunca se propuso escribir un trabajo exhaustivo o sistemático sobre metafísica, teodicea, ética o fenomenología, no obstante, su obra se ocupa de estas y otras cosas, si bien de un modo indirecto. Nunca quiso compilar un tratado filosófico, aunque sus obras sean profundamente filosóficas. Ésta es la razón por la que se puede decir que Chesterton fue un filósofo *sin portafolio.*

Además, la relación que tuvo con el trabajo de algunos filósofos fue limitada. Sólo demuestra una vaga comprensión de ciertos intelectuales modernos como Hegel, Schopenhauer, Nietzsche y Russell; y un cierto entendimiento de pensadores clásicos como Aristóteles y Santo Tomás de Aquino. Si se dice que la filosofía es sólo una nota a pie de página de la obra de Platón, pues Platón era, por así decirlo, una nota a pie de página en la obra de Chesterton. Ciertamente, la formación principal de Chesterton fue en literatura y crítica literaria, pero, aun así, abordó estas temáticas de modo jocoso y libre, muy distinto a los trabajos serios de los actuales teóricos literarios. Chesterton se tomaba muy festivamente su propia actividad intelectual, como si no se preocupara ni por un momento en tomarse en serio.

Por eso, todo esto encaja con el retrato que el autor hizo de sí mismo como un alegre *periodista* (*jolly journalist*). Su objetivo principal era hablar, en artículos semanales y en publicaciones populares, al hombre de a pie, que vivía una vida común y corriente; no se dirigía a élites intelectuales preocupadas por calculadas maniobras dialécticas y por abstracciones fabricadas sin fundamento *in re.* Chesterton eligió preocuparse más por lo temporal que por lo eterno, y, sin embargo, cualquier lector que se acerque por primera vez a sus escritos, se sorprenderá de ver que sus ideas resuenan frente a los desasosiegos de nuestros días. Después de todo, las obras de Chesterton son inmortales.

Pese a lo que pudieron pensar algunos de sus contemporáneos, su enfoque centrado en lo mundano no disminuyó la profundidad intelectual de su trabajo. Más bien, la mejoró. En lugar de dejarnos un sistema filosófico, Chesterton nos dejó una gran cantidad de ideas originales e intuiciones

magníficas sobre casi todos los temas posibles. Es como si el estar libre de las ataduras academicistas y de modas intelectuales, le permitiera convertirse en un mejor pensador. Chesterton no tenía planes de ser filósofo, o de compilar una construcción filosófica, y esa es la razón por la que terminó siendo, de verdad, un filósofo.

Si bien él terminaba escribiendo sobre la cerveza, los bolos, el estar echado en la cama, no es difícil discernir una filosofía muy coherente en él. Su visión estaba integrada; vio el mundo en toda su salvaje variedad, y con todo, su cosmovisión nunca amenazó en resquebrajarse. Su amigo W. R. Titterton comentó que Chesterton podía haber cambiado sus opiniones, pero nunca sus creencias. Esto nos recuerda que es posible aceptar las inevitables inconsistencias de nuestras propias naturalezas contingentes y de nuestros mundos, para no cometer el error de asumir que dichas contingencias sean la última palabra sobre las cosas. Chesterton vio todo como era, que es también ver las cosas como podrían haber sido.

En fin, ¿qué podemos sacar de lo anterior para los estudiosos de Chesterton?

Que no debemos preocuparnos tanto por la etiqueta que le pega a Chesterton. Él fue siempre *eso* (lo que sea *eso*), *y más.* Su trabajo creativo, multifacético, sinfónico, siempre supera nuestras estrictas categorizaciones. Sin embargo, creo que el título *filósofo sin portafolio* se adecúa un poco más a Chesterton que cualquier rótulo, porque tal título supone que si Chesterton estaba escribiendo ficción, o poesía, o un artículo periodístico, o cierta reflexión teológica, su trabajo terminó siendo siempre filosófico. Esto tiene mucho que ver con el amor a la sabiduría y el pensar por medio de la experiencia humana concreta, y también, tiene que ver en especial con la misteriosa porosidad –de nuestra naturaleza humana– por Dios y las cosas divinas. Es esa forma particular de Chesterton, que piensa a través de las cosas, la que ha fascinado siempre a sus lectores, y lo seguirá haciendo.

Los estudiosos de Chesterton podemos aprender otro punto: que no nos debe preocupar tanto cómo se aplican las obras de Chesterton, porque como con cualquier filósofo, incluyendo a este colosal genio sin portafolio, la aplicación debe ser coherente con su trabajo, y aún así, es algo que supera lo escrito. No creo que la genialidad de este polímata en tanto pensador haya

sido analizada exhaustivamente por los eruditos, por tanto, debo añadir que la verdadera fuerza de un estudio que profundice la cosmovisión de Chesterton deberá ofrecer ideas frescas e intrigantes sobre el punto clave de entender *cómo* él percibió el mundo, y no sólo *qué* dijo sobre éste.

Es por este motivo que la investigación de Miguel Ángel Romero Ramírez es una contribución bienvenida. Aquí, Miguel Ángel se ha tomado la tarea de invitarnos a considerar la visión de Chesterton en tanto *filósofo de la estética* y –más particularmente– como un *filósofo de la estética de lo cotidiano*. No es difícil darse cuenta de la evidente relevancia que tiene Chesterton para ayudarnos a comprender lo estético de lo cotidiano (siempre estuvo preocupado por lo ordinario y lo diario). Por su parte, Romero emprendió el camino de desentrañar los detalles de este importante tema, de modo que nosotros también podamos acercarnos acertadamente a la importancia de Chesterton en nuestras aprehensiones estéticas. Esta investigación está realizada con una maravillosa apreciación y una visión aguda.

Miguel Romero es un lector muy cuidadoso de Chesterton. Se toma con dedicación la tarea de estudiar a Chesterton como un filósofo aventurero cuyo trabajo tiene una aplicación más amplia de lo que han dicho hasta ahora. Y, lo más importante, él es un estudioso que aprecia a Chesterton, no sólo como alguien que puede ser citado eventualmente, sino como alguien en cuya visión podemos sumergirnos y desplegarla. Su contribución para entender cómo el trabajo de Chesterton es un regalo para nuestra comprensión de la *estética* de lo *cotidiano*, es la primera de su clase. Es un cuidadoso esfuerzo de situar a Chesterton dentro de un discurso más amplio y de dar una deliciosa aproximación a los que quieran comprender lo que Chesterton puede ofrecer a la Estética de lo cotidiano, y lo que ésta puede llevar a Chesterton.

Duncan Reyburn
University of Pretoria, School of the Arts

INTRODUCCIÓN

Las vacas tienen una facultad de rumiar impresionante. No solo por la forma tan pausada de masticar *ese pasto concreto*, sino también por su digestión: es lenta y repetida hasta que el bolo alimenticio queda listo para ser bien asimilado. Según cuentan, las vacas tienen una facultad de quietud y concentración por lo que algunos filósofos (Esquirol, 2018) las han tomado como una *recuperación* del rostro filosófico: no tanto mirando las nubes, como mirando la tierra. De modo que tal como lo hace el espíritu vacuno, que según Chesterton (1946) es "todo púrpura y plata, y tiene siete cuernos y el misterio propio de todos los animales" (p. 14), que rumia el pasto singular, una y otra vez, se necesita tal facultad para recibir y digerir las singularidades. Éstas son las que intentamos rumiar: captarlas a partir de la reflexión y el sentido filosófico. Se trataría, entonces, de encontrar *sabiduría* –sabor– en ellas.

De hecho, existe una tentación y peligro constante en la filosofía y en los filósofos de tomar las cosas en abstracto, sintetizando las singularidades en un supuesto todo absoluto y *omniabarcante* en el que se diluyen las diferencias. El ser humano, en su posición erguida, se encuentra más predispuesto a la lejanía y al horizonte que a las minucias del camino de su entorno inmediato. Para fijarse en ellas tiene que agacharse, concentrarse, enfocar la vista, palpar, escuchar, oler y degustar, asuntos que se pierden en la simple visión de lo general y lo retirado. No es raro, por eso, que el hombre constantemente tropiece con las piedras antes invisibles, como si ellas pidieran por fin su atención. Puede ser que la sensación de pérdida o desorientación venga por estar

referidos al bosque indiferenciado, sin haber comprendido ni amado el árbol de enfrente.

Estas singularidades se encuentran *concretadas* en la vida cotidiana del existente humano. Lo que se nos aparece día a día, con todo lo suyo, configura y va dando forma a aquello que somos. No somos una definición abstracta, sino una relación diaria con los otros y las cosas. Nos encontramos afectados íntimamente por lo que pasa durante la jornada. Esta conexión dinámica es la que intentamos descubrir: yo y mundo cotidiano en su singularidad. Así, lo cotidiano viene a ser el *leitmotif* de este escrito.

Este acercamiento a lo cotidiano se ha dado con especial ahínco en ciertas corrientes filosóficas, literarias y artísticas del siglo XX. Dentro de los movimientos filosóficos se encuentra uno que hace especial hincapié en lo cotidiano, y lo desarrolla a partir de la estética. Esta escuela se conoce como la *Estética de lo cotidiano*, que afirma, como requerimiento teórico inicial, revitalizar los singulares de la vida cotidiana (Kupfer, 1983). Al sumergirnos en esta corriente descubrimos, sin embargo, ciertas dificultades.

El problema principal fue señalado por el investigador colombiano Horacio Pérez Henao en un artículo llamado *El lugar de la estética en la vida diaria: historia del concepto de estética cotidiana* (2014). En él concluyó, después de una rigurosa sistematización histórica de la estética cotidiana[1], que esta reciente subdisciplina de la estética analítica se ha desarrollado de forma ambigua. En su proceso de configuración no se han delimitado los dominios específicos de análisis y orientación. Esto es, los teóricos se han acercado a lo cotidiano por medio de la estética de diversas maneras, muchas veces contradictorias entre ellas, sin llegar a un acuerdo que delimite el campo específico de la estética de lo cotidiano.

Con todo, hay cierto propósito en común en torno a la ampliación de la estética al ámbito de lo diario, en tanto que "las ideas sobre la estética cotidiana describen las *posibilidades de experimentación estética* (no necesariamente artística) en la *inmediatez de la cotidianidad* [cursivas propias]" (Pérez-Henao, 2014, p. 229). Sin embargo, no hay un acuerdo entre los estetas de lo cotidiano en la forma de hacer esta ampliación. Ante esto, Pérez-Henao (2014)

---

[1] Ni en español ni en inglés ha habido acuerdo en torno al nombre de esta tendencia. Algunas veces se la menciona como *Estética cotidiana* (*Everyday Aesthetics*), otras veces como *Estética de lo cotidiano* o *de la vida cotidiana* (*Aesthetics of everyday life*).

propuso, en las últimas líneas de su artículo, que eso "indicaría, entonces, la necesidad de nuevos estudios y reflexiones cuyos propósitos sean los de precisar si la estética cotidiana es *totalizante* (cualquier aspecto de la vida diaria) o es *restrictiva* [cursivas propias] en sus posibilidades de experiencia estética" (p. 242).

La anterior conclusión presupone[2] que, ante el conjunto ingente y diverso de teorías sobre la estética cotidiana (Brady, 2012; Dewey, 2008; Irivin, 2008b; 2009; Kirshenblatt, 1995; Kupfer, 1983; Leddy, 2012; Mandoki, 2006; 2013; Melchionne, 2013; Principe, 2005; Saito, 2007; 2017; Sartwell, 1995; Shusterman, 2009), sobresalen dos modos de acercamientos estéticos a lo cotidiano, claramente contrapuestos: por un lado, la totalización de la estética de lo cotidiano; y, por el otro, la restricción de la misma.

Por un lado, la corriente totalizante, de la cual su máxima representante es Katya Mandoki, propone una ampliación totalizante de la estética no restringida a las obras de arte sino a todas las cosas. Esta totalización viene por considerar que la *aesthesis* o la sensibilidad es la única condición del sujeto para ser estético y estetizar. Por otro lado, la corriente restrictiva, sustentada por el filósofo norteamericano John Dewey, sostiene que debe haber unas condiciones como unidad, estructuración y consumación de la experiencia para que haya una auténtica experiencia estética en lo cotidiano, tal como sucede en la experiencia artística. Encontramos que ambas posturas, evaluadas en la experiencia por medio del método pragmático, no revitalizan lo cotidiano y, por tanto, es necesario perfilar otra manera de entender y plantear la Estética de lo cotidiano.

Para mostrar esa *otra manera* estudiamos la experiencia y las reflexiones estéticas del escritor inglés G. K. Chesterton. Sostenemos la tesis de que la Estética de lo cotidiano debe ser totalizante del objeto y restrictiva en el sujeto para que revitalice los singulares de la vida cotidiana. Sin embargo, su totalización no viene por la condición propuesta por Mandoki de *estesis,* sino porque todo lo cotidiano porta sentido estético. Al mismo tiempo, apoyamos una restricción del sujeto, pero no según las condiciones artísticas de Dewey, sino por unas condiciones más básicas como la contingencia, el asombro y la gratitud que nos muestran un camino (*méthodos*) estético. De

2 En el artículo de Pérez-Henao no se explicitan estos dos modos de hacer estética cotidiana.

todo esto se desprende una forma de hacer estética tal como nos la mostró Chesterton en su obra, y unos parámetros para una estética que revitalice, ahora sí, los singulares cotidianos. Dichos parámetros implicarán traer adelante el instante, la repetición, el hogar, las limitaciones y lo feo.

Este escrito recorre tres estadios para sustentar nuestra tesis. En el primer capítulo, examinamos el surgimiento de la cuestión y de la Estética de lo cotidiano (parte 1). A continuación, exponemos las dos posturas contrapuestas a partir de sus más importantes representantes (parte 2) y terminamos planteando el problema y la tesis (parte 3) que mostraremos en los siguientes capítulos.

En el segundo capítulo evaluamos la experiencia del esteticismo inglés, en especial la de *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (parte 1), como punto de partida de la estética cotidiana de Chesterton. Luego analizamos su reacción al esteticismo inglés a partir de su nueva forma de entender la experiencia estética de la vida para sobresaltar lo cotidiano (parte 2), y la sintetizamos por medio de unas condiciones del sujeto (parte 3).

En el tercer capítulo analizamos cómo nuestra tesis se adecúa a la postura estética de Chesterton y cómo se desprende de esa postura otro camino para hacer estética de lo cotidiano. Para eso, respondemos a ciertos postulados derivados de las posturas de Mandoki y de Dewey, a partir de la estética chestertoniana (parte 1). Para un mejor entendimiento de la *forma operativa* de vivir y hacer estética en ese ámbito, de Chesterton, estudiamos su experiencia y reflexiones de lo cotidiano (parte 2). Por último, enunciamos unos parámetros fundamentales de esta manera de hacer Estética de lo cotidiano con los que se puedan revitalizar los singulares de la vida diaria (parte 3).

Como se ve, el fin principal de este trabajo, que es revitalizar los singulares cotidianos, se sirve de la estética para su análisis y del pragmatismo para su solución. De modo que al intentar satisfacer el fin principal, se satisfacen sus dos objetivos secundarios: pretende resolver una tensión interna en la corriente de la Estética de lo cotidiano y, al resolverla, abre otro camino dentro de esa corriente.

Este escrito también apunta a una filosofía *descomplicada* del sentido, en la que nuestra mente no se quede atrapada en los conceptos difíciles, ambiguos,

que poco o casi nada mejoran nuestra vida. Es una apuesta por la afirmación del sentido en lo cotidiano, tan olvidado muchas veces en las reflexiones filosóficas, caracterizado de ingenuo, ordinario, banal, efímero, perteneciente al mundo de lo negativo (gris), del *se*, del cambio y del vulgo. Antes bien, de la mano de Chesterton, este trabajo vuelve a reafirmar el sentido común y la experiencia del hombre común. Este libro intenta no ser una simple especulación más, sino que trata de revitalizar esta vida concreta del día a día, en la cual se pueda vivir significativamente al decantar lo pensado y, por tanto, vivir con más intensidad y pasión: porque lo cotidiano importa e importa mucho.

G. K. Chesterton es el personaje de este paisaje estético. Este autor es fundamental para revitalizar los singulares de la vida cotidiana y abrir un camino analógico en la Estética de lo cotidiano. Traerlo al ambiente académico se hace necesario. De hecho, él se ha encontrado en la mira de muchos filósofos contemporáneos muy dispares. Por ejemplo, el filósofo tomista Étienne Gilson afirmó que Chesterton "fue uno de los más profundos pensadores que han existido" (Ward, 1943, p. 526). El fenomenólogo Aurel Kolnai, alabado por Husserl, escribió que "se conoce poco que Chesterton fue en gran parte un fenomenólogo con el disfraz informal de un periodista… era un profeta oracular no-argumentativo y un gran artista" (Kolnai, 2008, p. 30). El pragmatista William James comenzó su primera conferencia en Harvard sobre el pragmatismo elogiando un libro de Chesterton: "esa admirable colección de ensayos titulada *Herejes*" (James, 2000, p. 55). El inclasificable Slavoj Zizek le ha dedicado serios estudios a Chesterton y la relación de su método paradójico con la dialéctica de Hegel (Zizek, 2006). Incluso John Milbank llegó a afirmar de Zizek, en un debate que tuvo con él, que "no ve a Chesterton como un sub-Hegel; sino, a Hegel como un sub-Chesterton" (Zizek y Milbank, 2009, p. 113). En su voluminosa obra *Gloria: una estética teológica,* el importante teólogo Hans Urs von Balthasar (1986) aclaró que en sus análisis de los estilos laicales podría haber incluido, en vez de Hopkins, a Newman o a Chesterton. La teórica política Hannah Arendt (2005) escribió que "no hay polémicas más devastadoras, divertidas, ni mejor escritas que los ensayos de Chesterton" (p. 191).

Otros escritores contemporáneos alabaron y difundieron su obra en español. Ramiro de Maeztu afirmó que Chesterton era "el mejor articulista de

la prensa inglesa, y no sé de ningún otro en país alguno que pueda comparársele" (Vega, 2005, introducción). En el prólogo que hizo Miguel de Unamuno en 1915 al libro *Sobre el concepto de Barbarie* del escritor inglés, escribió que "Chesterton es un paradojista y un poeta, ¡claro está! Y es sobre todo un hombre que escribe más bien que un escritor" (Chesterton, 2012c, prólogo, p. 42). Borges dijo que Chesterton era uno de sus autores predilectos, el cual tenía "una mente generosa", y lo retrató como "un poeta intelectual" (Borges y Ferrari, 2005, p. 104).

Podríamos seguir citando los reconocimientos de la obra de Chesterton por parte de importantes y famosos escritores, pero se haría demasiado largo. Bastará mencionarlos: C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, J. B. Shaw, Gandhi, H. G. Wells, Gabriel García Márquez, Malcom Muggeridge, Alfonso Reyes, Marshall McLuhan, Evelyn Waugh, Fulton Sheen, W. H. Auden, Alfonso Reyes, Julio Cortázar, Neil Gaiman, Pau Romeva y Juan Esteban Constaín.

Con todo, su obra, aunque alabada por muchos pensadores contemporáneos, se encuentra poco estudiada y analizada: todavía hoy aparece relegada de los círculos académicos y las universidades. Por eso se hace necesaria retomarla y sacar de ella *usos filosóficos* que nos ayuden a resolver problemas acuciantes de nuestros días. Por esta razón, este trabajo tiene unas ciertas novedades: además de plantear otro camino de la estética de lo cotidiano, analiza el pensamiento de Chesterton desde la estética. Conjuntamente, válgase apuntar que este escrito es un análisis filosófico que intenta en lo posible no limar la fuerza poética de las ideas de Chesterton, empero se toman sus metáforas, sus juegos de palabras, su uso libre y personal de términos filosóficos y, en últimas, sus recursos literarios, como herramientas adaptadas, en nuestro caso, a la argumentación filosófica. Todo lo cual invita, eso sí, que ulteriormente se lean directamente las obras del escritor inglés en las que palpitan su genio literario y entusiasmo filosófico.

Los singulares cotidianos, pues, piden ahora toda nuestra atención y reflexión. Rumiar su contenido y su sentido. Y tal como antaño un día Chesterton rio con estrépito en el campo llamando la atención de los animales, así también podrían decir las cosas cotidianas que "las vacas se me quedaron mirando y acabaron por convocar una reunión" (Chesterton, 1946, p. 16).

EL PROBLEMA DE LA ESTÉTICA DE LO COTIDIANO

En este capítulo nos proponemos mostrar la génesis del problema que nos lleva a abordar la corriente de la Estética de lo cotidiano, desde la cual se formula la pregunta específica de esta investigación y se plantea nuestra hipótesis.

Para ello, en un primer apartado exponemos la necesidad de revitalizar los singulares en la vida diaria, como presupuesto teórico inicial; asunto que nos lleva a examinar el enfoque de la Estética de lo cotidiano con respecto a aquéllos. En un segundo apartado, encontramos que, en la revitalización de lo cotidiano, hay dos enfoques antagónicos: por un lado, analizamos la estética totalizante de Katya Mandoki y, por el otro, examinamos la estética restrictiva de John Dewey. En un tercer apartado, a partir de estos dos enfoques opuestos, planteamos una pregunta específica y su hipótesis a partir del método pragmático, según el cual, la verdad se encontraría en la satisfacción experiencial de los requisitos teóricos iniciales que consisten en la revitalización de los singulares expresados en la vida diaria (segundo capítulo), resolviendo así los antagonismos y trazando un derrotero a la Estética de lo cotidiano (tercer capítulo).

Génesis de la pregunta

En este subcapítulo queremos *aproximarnos hacia* la pregunta por la "estética" de lo "cotidiano" de una forma

no exhaustiva, sino cercana, a modo del *esprit de finesse* pascaliano. Dado lo anterior, el camino en esta parte es descriptivo-existencial más bien que teórico-epistemológico. Comenzamos recordando la necesidad de recurrir a los singulares cotidianos, y explicamos brevemente porqué desde la estética se pueden estudiar; enseguida, describimos la vuelta a lo cotidiano de la mano de algunos filósofos contemporáneos, y finalmente, exponemos las principales reflexiones de los pensadores adjuntos a la Estética de lo cotidiano. También, téngase en cuenta que *nuestra pregunta de investigación comienza desde la ambigüedad interna a la corriente de la Estética de lo cotidiano* (I, 2), no antes[1].

***

Para llegar al conocimiento universal, como pretende una filosofía pura de la totalidad, ella se orientó por un proceso de abstracción desmedido que desligaba las condiciones singulares, fluidas, vivientes y finitas para llegar a la substancia *absoluta* de las cosas, regidas por la exclusiva ley del pensamiento que presumía abarcarlo todo (Rosenzweig, 2007). Así, de alguna manera, los universales que había planteado una filosofía pura, inmanentista, dejaban de lado las *particularidades de las cosas* extramentales, las cuales, no pocas veces, se las consideraba como simples “casos” del universal en su desarrollo autorreferencial, absorbente y circular (Guardini, 1996).

Sin embargo, las singularidades que se nos aparecen siempre están implicadas por principio en la experiencia de la realidad concreta, no solo porque es punto de partida del universal que no se puede negar –de lo contario, caeríamos en flagrantes contradicciones–, sino porque son lo real viviente, por lo que *desligarlas* es *perder* un rico contenido de la realidad. En contra de toda crítica ockhamiana, los singulares pueden enriquecer la visión universal de las realidades experimentadas, en una complementariedad:

> Significa que no debemos renunciar a la particularidad, sino ahondar en ella hasta descubrir lo universal. No se trata tan sólo de que lo general, sin conexión con lo concreto, carezca de sentido, sino de que la profundización en lo particular nos conduce a lo universal. La universalidad hunde sus raíces en el terreno de las experiencias fundamentales (Esquirol, 2005, p. 155).

Partimos, entonces, de lo que se podría llamar un aumento de la mirada filosófica: acercarse a los singulares. Se podría decir que esta expansión

[1] Las discusiones teóricas-fundamentales en los ámbitos de la estética, de filosofía del arte y de la belleza se pueden ver con más detalle en Plazaola (2007) y Yarza (2016).

viene por medio de la *ampliación* del universal al singular, en el que el universal no cumpla una simple función parcial o lateral al quedarse solo en la extensión del concepto, sino *ampliándolo* –esta sería su efectiva universalidad– a la comprensión de la totalidad del fenómeno. De hecho, la comprensión "va hacia la totalidad del objeto y "vive" con él su ser y su sentido y dirección… comprenderlo es verlo en su ser todo" (Betancur, 2010, p. 26). Así, esta ampliación consistiría en la *perspectiva del ser* (Irizar, 2013), que es lo verdadero real. Toda vez que el ser se presenta con máxima extensión y máxima comprensión: reúne todos los entes y todas sus características (Aristóteles, 1982).

Esta ampliación de la mirada filosófica encuentra un campo de reflexión amplio en torno a la *vida cotidiana*, dado que ésta está constituida por las *singularidades de las cosas*; lo que se entiende como las *propiedades pequeñas,* específicas, concretas, diversas, accidentales, no formuladas en la captación eidética de las esencias, sino que son mostradas individualmente en torno a un sujeto particular al que las cosas diarias de *su* vida se le dan de una forma personal. Comúnmente, en la experiencia ordinaria, pre-filosófica, nos encontramos con que *no sabemos* cómo expresar los particulares en su singularidad, esas cosas que nos pasan y son inexpresables o quedan desapercibidas. Sin embargo, sí las sentimos, nos generan una cierta atmósfera en nosotros y nos configuran.

Somos por los singulares del día a día. De hecho, "ocurre que el hombre se encuentra *con* las cosas *en* su vida, y cada uno de sus haceres pende en última instancia de la totalidad de ésta, como realidad en que esas cosas radican. Las cosas le son cuestión" (Marías, 1982, p. 360). Afirmamos así la complejidad de la experiencia real, la que nos lleva a un problema de la *intimidad* de la existencia humana en su constitución: yo y el mundo (Guardini, 1996). De modo que vivir, tal como también sostiene Lévinas, "es *vivir de* (cerezas, de olor a menta, de relaciones…)" (Esquirol, 2018, p. 68).

Así pues, la vida cotidiana se mueve a partir de una relación especial con las cosas, o en sentido inverso, son las cosas pequeñas de la vida las que constituyen la vida cotidiana: "se trata de minucias. De ellas se compone nuestra vida, como la materia se compone de partículas" (Marías, 1982, p. 108). Por ejemplo, según como el ser humano se relaciona con la casa donde vive, los rostros que se le aparecen ahí, el olor que se siente al entrar en ella, el barro en los zapatos, cierto clima anímico que resplandece en los rostros familiares,

las dificultades que se le presenten, él podrá articular todos estos *escenarios singulares*, encontrando en ellos una común-unidad que predicará de ellos. Es decir, de alguna manera les dará una *situación universal,* esto es, una conexión, un balance, un sentido, o un significado –en relación a su constitución de "yo"–: rutinario, aburrido, admirado, agradecido, etc. Como dice Cuéllar (2009): "la vida ordinaria, como problema o como gran tema, no es asunto trivial ni está envuelto en la obviedad" (p. 26), sino que toca la fibra de la existencia humana y del mundo; en ella se *teje* el sentido y la orientación de la vida personal. Así también lo sostiene el filósofo de la proximidad, Esquirol (2018):

> La lectura de la realidad surge de la *situación*: de la vida concreta y singular, fáctica, que se siente y que necesita camino. Leemos la realidad para discernir y orientarnos mejor. Leemos desde el fondo de las cosas –la esencia– hasta la epidermis igual de esenciales –una mirada, un gesto–. Toda lectura proviene de nuestra apertura afectiva al mundo (p. 171).

Ahora bien, sabemos que las cosas singulares de la vida diaria nos configuran en aquello que vamos siendo. El problema surge porque, al ser una cuestión tan práctica, sea poco tenida en cuenta, olvidada o negada. Lo singular de la vida diaria se vive con aire de distracción en la experiencia ordinaria (este mismo adjetivo ya denota negatividad: experiencia que no es extraordinaria), o en ciertas filosofías se lo estudia a manera de abstracción, desligándolo de la esencia. Por tanto, planteamos aquí la recuperación del singular –en concreto, del singular cotidiano–. La respuesta debe apuntar a una articulación universal-singular o sujeto-objeto (la persona y sus cosas diarias) de la existencia subjetiva con las cosas que la constituyen.

Según Pablo Hermida (2014), la vida cotidiana se conforma de una malla de *relevancias*. Estas son las células de la vida cotidiana que, articuladas, estructuran la propia comprensión universal de lo importante de mi vida con respecto al mundo. Las relevancias, valga la aclaración, se pueden tomar como valores, dado que aquello que es relevante es valioso para nosotros, tiene un carácter de real importancia. Ahora bien, nosotros nos movemos por relevancias jerarquizadas. Algunas acaparan más o menos nuestro interés y entusiasmo. Además, ese sistema de relevancias o valores se refiere a las cosas y situaciones de la vida concreta y diaria. Por ejemplo, cenar con los amigos, mirar a la pareja, disfrutar de una caminata por el parque, leer una obra literaria o filosófica. Es decir, estos asuntos tienen mayor o menor importancia para nosotros y se encuentran en relaciones de jerarquía.

El asunto es que las relevancias de lo diario, como ya se mencionó, a veces se tornan irrelevantes para el sujeto, y permanecen en la abstracción intelectual o en la distracción de la pereza o el aburrimiento. En contraposición nos preguntamos si habría que hacer un tipo de articulación que recupere lo *singular dado* en la vida diaria. En otras palabras, habría que buscar una articulación de lo habitual con respecto a algo que lo vuelva relevante, que marque así un *concepto alto* que revalore lo diario. En otras palabras, se trata de *revitalizar los singulares de la vida cotidiana*. Porque, al contrario, ante lo que se nos da como sin importancia, no lo tomamos en cuenta, nos adormecemos en una pasividad negativa, quedándonos en las nubes o en la oscuridad de unos ojos ciegos. Y así, la vida cotidiana se torna insignificante, y vivimos enajenados en la inautenticidad.

Ahora bien, la revaloración de los singulares de la vida cotidiana encuentra un lugar adecuado en la reflexión *estética*[2], dado que ella aborda principalmente los contenidos sensibles, particulares y concretos de la actividad humana en relación con la belleza, no solamente en su percepción, sino en su configuración subjetiva y objetiva (Pérez-Henao, 2014). Por eso, la estética permite analizar los contenidos sensibles de la experiencia, no desde la gnoseología o la lógica, sino desde su relación con la captación estética. Afirma Martin Seel (2010), el esteta alemán:

> La estética comprende una disciplina *independiente* por cuanto trata de una condición del mundo, que no es analizable en términos éticos o teóricos. La estética es *irrenunciable* para otras disciplinas filosóficas –y por lo tanto para la filosofía misma– porque considera aspectos irreductibles del mundo y de la vida. Las otras disciplinas no pueden abordar adecuadamente la realidad

[2] Al principio de este subcapítulo dijimos que en el acercamiento *a* la pregunta no queremos caer en las discusiones teóricas y polifacéticas sobre el objeto propio de la Estética, sobre su estatuto epistemológico, etc. Conocemos esta discusión. Con todo, es importante señalar que ante la reflexión filosófica, una de las pocas *disciplinas* que quedan en una ambigüedad extrema es la Estética, lo cual plantea la duda sobre su estatuto científico, y al mismo tiempo le permite una gran libertad de movimiento. Además, nos parece que esta discusión, de por sí ya tan interesante por otros motivos, tiene tintes dramáticos y muchas veces ineficientes, con argumentaciones dispares que llevan incluso a la aporía. Sin embargo, por fines pragmáticos y con el intento de no caer en puras abstracciones, nos acogemos al sustento epistemológico dado por Pérez-Henao (2013; 2014; 2017) en su sistematización de la Estética cotidiano, donde ampliamente discute su ordenamiento teórico.

> accesible a la conciencia estética, ni el presente alcanzado en ella, sin desfigurar a ambos (pp. 36-37).

Aclaremos un poco más qué es lo específico de la estética. Que "el encuentro con lo particular del mundo (…) tiene su sentido en sí mismo. Es ése el modesto mensaje de la estética desde los días de Kant y Baumgarten" (Seel, 2010, p. 38). De hecho, lo cotidiano demanda una mirada específica y la estética permite tener el método adecuado para su aproximación: estudiar las particularidades de las cosas. Ahora bien, la estética también le da a lo cotidiano el *plus*, esto es, la revaloración que se está buscando, dado que en su ámbito de estudio el concepto de belleza tiene un lugar privilegiado desde el cual lo cotidiano puede ser revalorado. De ahí que haya percepción estética no solo ante la obra de arte, sino también ante los *apareceres* del mundo, en las cosas del mundo. Esto también da lugar para la reflexión en torno al mundo como obra de arte (Wilczek, 2016).

Otro punto a favor de esta articulación estética buscada es la *tensión dependiente* entre el *sujeto* y el *objeto*, puntualizada por la fenomenología estética de Seel. Por un lado, está "la percepción de la obra de arte que incluye necesariamente una atención capaz de conocer e interpretar" y, por el otro, "estar frente al aparecer *elocuente* de los objetos" (Seel, 2010, p. 34). De hecho, "la atención estética dirigida a un acontecimiento del mundo externo es entonces, al mismo tiempo, una atención destinada a nosotros mismos" (Seel, 2010, p. 35). Ahí radica la articulación de las cosas de la vida cotidiana que tienen fuerza expresiva y el sujeto que vive su vida personal.

En este punto, es necesario aclarar cómo es posible esa *articulación estética* entre el sujeto y las cosas cotidianas. Hay que tener en cuenta que el mundo dentro de la experiencia estética, según Seel (2010), se presenta como la "irrupción de la indeterminación" (p. 36). Con *indeterminado* se quiere decir que el aparecer de algo no ha sido estructurado, esquematizado, interpretado. Esta determinación se da por medio de una fijación estética del sujeto que otorga el sentido al conjunto de apariciones que se le van dando en su vida diaria, en su presente. Por eso, Seel (2010) afirma que "atender a la presencia de las posibilidades desconocidas y desaprovechadas en su invisibilidad, pero que se traslucen precisamente en la experiencia estética, es un mérito especial de la estética. Sin conciencia estética no es posible una conciencia del propio presente" (p. 36). Así pues, la experiencia estética muestra

la posibilidad de la apertura hacia un *proyecto* que revitalice los singulares cotidianos. Se trata de una toma de posición o *aplicación* del sujeto frente a las cosas cotidianas, o lo que es lo mismo, una articulación estructurante entre el sujeto y la realidad del día a día. Asimismo, lo expresa Esquirol: "el mundo se nos muestra, pero no automáticamente. En el fondo, depende de nosotros el que se nos muestre, y para ello hemos de *aprender a mirar*" (Esquirol, 2006, p. 75).

Nuestro ámbito de estudio se encuentra, pues, en la filosofía práctica, dado que aborda los contenidos particulares de la sensibilidad y de la *praxis* humana (estética de la vida cotidiana), pero a partir de un trasfondo teorético, esto es, de pensamiento reflexivo sobre el objeto, en este caso, abarcado dentro de la *filosofía* de lo *cotidiano*. Sería como lo que ha llamado Katya Mandoki (2006a) la dinámica del *columpiamiento:* "esta es la dinámica de las proximidades variables que se requiere en la apreciación estética: una visión del todo y de las partes, del conjunto y del detalle" (p. 36).

***

En este orden de ideas, dentro de la estética hay una corriente reciente que tiene lo cotidiano como objeto particular de estudio. Esta nueva tendencia se denomina *Estética de lo cotidiano*, una corriente de la filosofía actual que se enfoca en la reflexión en torno a la belleza en la vida diaria y de las cosas cotidianas. Ella viene respaldada por los movimientos culturales del siglo XX, en el que prevalece lo concreto, lo particular como relato diferencial. La Estética de lo cotidiano se enfoca en temas concretos de la existencia del día a día, por ejemplo, el vestido, la comida, el deporte, el transporte, la casa, la convivencia con los amigos, entre otros. Sin embargo, ella añade, específicamente, la reflexión estética a estos asuntos. Es decir, estos temas son ámbitos de estudio en relación –y esto es lo filosófico–[3] con la belleza. Por eso, la Estética de lo cotidiano tampoco niega el universal, simplemente, amplía el universal con la reflexión en torno a lo concreto. Ahora bien, es necesario responder algunas cuestiones con respecto a este planteamiento estético:

[3] Este sería el objeto formal desde el cual se enfoca esta nueva tendencia estética. Esto permite, pues, distinguirla de otras formas de pensamiento que, de alguna manera, también tienen en cuenta lo concreto de forma distinta a la aquí expuesta, como, por ejemplo, la literatura, la poesía, la historia o las ciencias físicas.

de manera general, ¿qué es la Estética de lo cotidiano? Y particularmente, ¿cómo está estructurada la corriente de Estética de lo cotidiano?

Preguntémonos, antes, por lo *cotidiano*. Para las historiadoras Cuéllar (2009) y Barragán (2012) una reflexión estrictamente filosófica solamente se hizo posible desde la fenomenología de Husserl, que "con su concepto de *Lebenswelt* se dieron los primeros pasos en el tema" (p. 31). De ahí vino una serie de pensadores que se fijaron en ella. Por ejemplo, Heidegger (1993) hizo un análisis ontológico de la estructura de la existencia cotidiana fundamentada en la temporalidad. Alfred Schütz (1993) hizo una investigación en torno a las vivencias significativas de la vida diaria. Michael Foucault (2002) mostró históricamente la relación entre normalización, dominación, poder y vida cotidiana. A partir de Marcel Proust, Claude Javeau ha desarrollado una reflexión en torno a la temporalidad de la vida cotidiana (Lindón, 2000). Michel Mafessoli dirige actualmente una cátedra sobre la sociología de lo cotidiano y Norbert Elias fundamenta el problema de la cotidianidad desde la noción de tiempo (Barragán, 2012, p. 32). Con todo, el tema de los filósofos antes mencionados[4] no era específicamente lo cotidiano, sino que se fijaban en los asuntos del día a día para mostrar otros principios muchas veces escondidos en la estructura normal de lo habitual.

Ahora bien, ¿qué pasaba por el lado de la *estética*? Generalmente entendida, se reducía a ser filosofía del arte. Y con ello, las preguntas que sobresalían eran qué es la belleza y qué es el arte. Los estetas –filósofos– se enfocaban en torno a la obra de arte y en la reflexión de la belleza como manifestativa del ser, en una clara distinción objetiva o subjetiva en sus ámbitos particulares (Yarza, 2016). De modo que la estética se caracterizaba por ser un estudio, por un lado, de la belleza y del objeto-arte y, por el otro, de sus condiciones

[4] No hacemos aquí mención de los filósofos pragmatistas ni de los filósofos del lenguaje ordinario. Esto debido a que utilizaremos reflexiones pragmatistas para el ámbito de la estética de lo cotidiano. Incluso se puede decir que el filósofo John Dewey fue el padre de la Estética de lo cotidiano. Y, también, tomaremos el método pragmatista explicitado por William James para resolver las teorías antagónicas dentro de la Estética de lo cotidiano. Los filósofos del lenguaje ordinario como Wittgenstein, Austin, Searle o Strawson merecerían un análisis separado; sin embargo, esto excede nuestro ámbito de estudio. Por lo pronto, se puede decir que ellos no analizan lo estético de lo cotidiano, aunque sí se fijan en los usos ordinarios, contextuales, comunes y cotidianos del lenguaje, esto es, hacen uno análisis lingüístico o semántico de nuestras maneras cotidianas y concretas de hablar.

contextuales y reglas subjetivas (Eco, 2010). Se estableció que "detrás de la belleza se esconde el *noúmeno*, el fundamento ignoto de lo real, la Idea, la energía infinita de la vida, la voluntad ciega, la experiencia del sujeto y sus estructuras, el caos o la nada originarios, el ser como evento, la diferencia…" (Yarza, 2016, p. 167). Ciertamente, la estética en general tenía tanto una perspectiva objetual frente a la belleza, en su consideración abstracta y metafísica, a partir de sus formas universales (Plotino, 1982); como una postura objetual en la obra de arte, esto es, como una filosofía de los productos artístico-históricos: música, pintura, poesía, escultura y arquitectura (Hegel, 1989). Por otro lado, tenía una perspectiva subjetiva en la crítica de las facultades cognoscitivas del sujeto precisas para la existencia de sentimientos estéticos (Kant, 1984).

Ahora bien, merece atender a una distinción que explicitó Heidegger entre utensilio y obra de arte. Esta diferencia permitió reflexionar –a los iniciales teóricos de la estética de lo cotidiano– sobre un tipo de estética amplia que implicara también el útil, no simplemente desde su diseño, sino desde su aparición en la cotidianidad, aunque en contraste con algunas reflexiones de Heidegger sobre la esencia de la obra de arte. Para el filósofo de Friburgo el utensilio nos muestra un tipo de finalidad, fuera de ella misma, en su uso de artefacto, que se queda en su ser-producido para un fin específico, como si no fuera artístico; mientras que la obra de arte manifiesta el ser o nos devela la esencia en tanto ser-creado (Heidegger, 1996). Algunos teóricos de la estética de lo cotidiano (Light y Smith, 2005) se basaron en la mirada distinta de John Dewey frente a Heidegger para ampliar la estética incluso a los objetos-útiles. De hecho, Dewey (2008) posibilitó desligar la estética de los ámbitos puros a otras experiencias primitivas y anteriores a las artísticas formales que permitieran hablar de arte en lo útil-cotidiano y, asimismo, en el encuentro diario con la naturaleza y en las experiencias festivas y ociosas que prefiguraban la elaboración del objeto-arte inútil, como hoy se le conoce.

En 1934, John Dewey publicó un libro llamado *El arte como experiencia* en el cual analizó la experiencia diaria, la estética y la artística. Enfatizó la importancia de las condiciones históricas, naturales y sociales en las que el arte estaba inmerso. Y por eso quiso resaltar la experiencia posibilitadora del arte. Escribió:

> En la concepción común, la obra de arte se identifica a menudo con la existencia del edificio, del libro, de la pintura o de la estatua, independientemente de la experiencia humana… Ahora bien, se impone una primera tarea al que pretende escribir sobre la filosofía de las bellas artes. Esta tarea consiste en restaurar la continuidad entre las formas refinadas e intensas de la experiencia, que son las obras de arte, y los acontecimientos, hechos y sufrimientos diarios que son reconocidos universalmente como constitutivos de la experiencia (Dewey, 2008, pp. 3-4).

Así pues, con Dewey hay un primer acercamiento a las condiciones de la estética de lo cotidiano. Como se verá más adelante, él analizó ciertas restricciones y características para que hubiera una experiencia estética *auténtica* en lo cotidiano que permitiera un efluvio artístico. Aun así, el término de *Estética de lo cotidiano* fue acuñado por primera vez por Joseph Kupfer en 1983 en su obra *Experience as art: aesthetics in everyday life*. Kupfer, como respuesta al requerimiento de Dewey, dio un primer apunte normativo a la estética de lo cotidiano según el cual se deben revitalizar los singulares cotidianos a partir de su consideración estética y propuso que el ser humano debe ser consciente de sí mismo y del mundo en que se encuentra para que haya experiencia estética en lo cotidiano. Sin embargo, Kupfer no lo hizo a partir de una teorización estricta, sino que elaboró una estética de lo cotidiano de una forma operativa, al analizar la educación, la violencia, la moral, la sexualidad, el deporte, la toma de decisiones y la muerte.

Luego vino una serie de pensadores que enfatizaron el ámbito de la *adquisición de la conciencia estética* del mundo cotidiano, quienes permitieron trazar un derrotero *general* a la corriente de la Estética de lo cotidiano (Pérez-Henao, 2013; 2014). Así, Arnold Berleant (1991) propuso el involucramiento de uno mismo en la experiencia con las cosas que constituyen la vida propia, por eso propone la continuidad del arte (que sumerge al espectador en su obra) y la vida. David Novitz (1992) unió lenguaje y arte, al convertir el pasar cotidiano en narración propia. Richard Shusterman (1999) recalcó la importancia del cuerpo para saberse encarnado junto con las cosas, donde se tenga conciencia de los objetos y los entornos. Crispin Sartwell (1995) propuso mirar la vida diaria a partir de la distancia y la veneración, para sumergirse e involucrarse en ella con mayor conciencia de lo que la constituye. Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1995) analizó el grado de improvisación en la vida cotidiana como arte de supervivencia creativa.

Ahora bien, dentro de este conjunto de ideas, se han diversificado dos líneas principales. La primera encabezada por la pensadora mexicana Katya Mandoki quien ha elaborado sesudos trabajos en torno a la estética de lo cotidiano, dedicándole sendos libros: *Estética cotidiana y juegos de la cultura* (2006) y *El indispensable exceso de la estética* (2013). En términos generales, ella propone una *ampliación totalizante* del término *estética* a todo lo que involucre *aesthesis* –término griego que significa sensibilidad–. De esta manera, la estética ya no sería una forma de estructuración restrictiva, sino una descripción de lo que es *aesthesis* o sensibilidad. Así, la estética ya no es una cualidad sino una actividad (sentir), que también involucra las impurezas, esto es, lo trágico y lo sucio (Mandoki, 2006a). Esto mismo lo sostiene otra exponente importante de la *Estética de lo cotidiano,* la japonesa Yuriko Saito, quien define la estética cotidiana como la estética de la vida ordinaria que se experimenta normalmente. Así las cosas, la estética cotidiana vendría a ser la percatación de que las situaciones, los espacios, las actividades y los objetos no tienen simplemente un carácter funcional o práctico, sino que tienen principalmente un matiz estético de comodidad, disfrute, invención, etc. (Saito, 2007; 2010; 2017).

De acuerdo con los planteamientos originales de John Dewey, hay otro grupo de teóricos de lo cotidiano que abogan por que lo diario se vuelva arte, según unas *particulares condiciones restrictivas* de la experiencia estética en la vida diaria. Kevin Melchionne (2013) propuso entender los escenarios de la vida cotidiana como artísticos, o como posibles de ser arte a partir de determinadas configuraciones. Él sostuvo la unión de labores y objetos a partir de la permanencia (que posibilita lo diario), de lo común (que permite lo ordinario), y de las actividades (que configuran la acción cotidiana). Así también lo afirma Michael Principe (2005), quien propuso transformar ciertas circunstancias de la vida en obra de arte según sus concretas características. Hay que resaltar que la especificación de la estética en lo cotidiano no se vuelve entonces totalmente relativa y subjetiva, sino que debe tener ciertos rasgos que la definen. En parte también esto lo sostiene Thomas Leddy (2005), al pretender entender la estética de lo cotidiano como una cualidad de las superficies cotidianas que se presentan como limpias, sucias, ordenadas, desordenas, atractivas, repulsivas, que deben ser observadas según una estética artística, no simplemente en su carácter ordinario.

De esta manera, mientras la corriente totalizante pretende dar cuenta de lo cotidiano abriendo el espectro de la estética a los objetos de la cotidianidad por medio de la *mera sensibilidad* ordinaria del sujeto que *siente*, la restrictiva da espacio a lo cotidiano por medio de una *particular y cuidadosa* experiencia estética.

En el presente trabajo respondemos a estas dos visiones "antagónicas" de la *Estética de lo cotidiano* proponiendo un nuevo derrotero que revitalice las cosas de la vida diaria a partir del filósofo inglés Gilbert Keith Chesterton. Para tal propósito analizamos de forma breve las principales premisas de los más prístinos representantes de cada una de las maneras de hacer estética de lo cotidiano. Del primer modo –totalizante– tomamos a Mandoki, y del segundo –restrictivo–, a Dewey. En los siguientes capítulos formulamos una respuesta a estas dos visiones. De modo que es necesario entender con mayor profundidad en qué consiste ese antagonismo, para plantear una pregunta estricta y esbozar nuestra hipótesis en los posteriores apartados.

Dos posturas contrapuestas: Katya Mandoki y John Dewey

En esta sección exponemos a los principales representantes de los dos caminos primordiales por los que la Estética de lo cotidiano ha tomado dirección. El primero propone una visión totalizante de la estética de lo cotidiano; el otro, plantea ciertas condiciones necesarias sin las cuales no habría estética de lo cotidiano. Analizaremos, en primer lugar, el planteamiento de Katya Mandoki y después el de John Dewey.

***

En el libro *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I,* publicado en el 2006, Mandoki conceptualiza de forma sistemática la estética de lo cotidiano a partir de la perspectiva de la *aesthesis* como teoría y modelo de análisis. Nos centramos casi en exclusiva en esta obra porque, además de sentar las bases de la ampliación para delinear un nuevo derrotero para la Estética como disciplina, la autora expone la tesis de la estética cotidiana como totalizante. Esta consistirá, para Mandoki (2006a), en el estudio de la condición de *aesthesis,* que es la "la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso" (p. 67). Según esta mirada, vemos que la posibilidad de la estética de lo cotidiano en Mandoki viene de la ampliación de la estética por medio del concepto de *aesthesis* o sensibilidad.

Para posibilitar esta estética, la autora primero critica con fuerza las concepciones comunes de esta disciplina que la restringían a unos ámbitos muy limitados, para luego ampliarla a todo lo que implique *aesthesis*. Así las cosas, mostramos que Mandoki, al intentar derrumbar los mitos y los obstáculos de la estética tradicional, la abrió a lo cotidiano, es decir, al quitar las supuestas restricciones permitió una ampliación. Válgase tener presente que este cometido no lo hizo por la ampliación de los objetos estéticos, sino por medio de la ampliación del sujeto que es "portador" de *aesthesis*, o es, simplemente, *aesthesis*. En otras palabras, Mandoki amplió la estética a partir de una reducción: la *aesthesis*. Es decir, el concepto de *aesthesis* es una reducción de la estética que permite ampliarla.

Para hacer la debida ampliación, la autora se opone a los fetiches, los mitos y los miedos de la estética tradicional. La tesis que mantiene Mandoki (2006a) en su crítica es que la estética debe superar estos obstáculos en su constitución de disciplina, todo lo cual permita hacer una estética de lo cotidiano. El primer fetiche es lo bello. Para la pensadora mexicana este es un concepto que debe ser superado en su identificación de lo bello con el objeto. Lo bello no tiene una existencia ontológica, sino que es meramente una convención cultural, "es la sensibilidad la que descubre sus objetos y ve en ellos lo que ella ha puesto no según su capricho sino según sus condiciones bioculturales, perceptuales y valorativas" (p. 20). Otro fetiche es el del arte. El arte no es expresión de emociones, porque "las obras de arte no hablan; el lenguaje es solamente una aptitud del sujeto, no de los objetos. Es el sujeto quien, a través del texto, un enunciado o una obra plástica, produce ciertos significados por su actividad neuronal" (p. 21). El último fetiche, para Mandoki, es el del objeto estético. Comúnmente, éste se asocia con una obra que es considerada bella como las obras de arte que se encuentran en los museos y en las bibliotecas. Sin embargo, la pensadora mexicana afirma que hay objetos que son considerados obras de arte y que, no obstante, pueden no ser apreciados como obras de arte sino como otras cosas, como la *Fuente* de Duchamp, que puede tener un carácter de objeto-funcional como mueble de baño o como objeto-económico, etc. Así, no existiría objeto estético sino un sujeto con ciertas metamorfosis "de las categorizaciones valorativas, semióticas y contextuales" (p. 24).

Por su parte, el primer mito de la estética tradicional sostiene la oposición entre arte y realidad o entre estética y cotidiano. Este mito afirma que el arte

tiene su propia autonomía amparado por las verdades esencialistas y suprahistóricas, separadas de los sudores o los ardores, de lo efímero o lo ilusorio de la vida cotidiana. Sin embargo, "no hay un más allá de la realidad ni una estética que no emerja en primera instancia de lo cotidiano" (p. 27). Otro mito es el que asentó Kant en su *Crítica del juicio*, donde define a la experiencia estética como "deleite desinteresado" en lo bello. Para Mandoki no hay tal. Ella sostiene que "hay siempre un interés estético del sujeto hacia su objeto, ya sea de obtener placer, aquietar la curiosidad, comprender, nutrirse emocionalmente, excitarse, expresarse, entretenerse o impresionarse" (p. 31). Otra ficción de la estética tradicional es la del distanciamiento estético que implica el desinterés kantiano sin un suyo propio, como contemplación sin prejuicios[5]. No obstante, ya las reflexiones estéticas de la Antigüedad manifiestan lo contrario; de hecho, "Aristóteles propuso que la condición para que ocurra catarsis es compartir el sentimiento de temor y piedad" (p. 33), y esto no se da si hay un distanciamiento que por sí mismo abole toda catarsis. Un mito más es el de la actitud estética que consiste en afirmar que debe haber una disposición atenta del sujeto para que pueda surgir una experiencia estética. Para Mandoki así no pasa, dado que "podemos ponerle mucha atención a una pintura sin por ello lograr conmovernos por ella" o también, lo contrario, que "en la vida cotidiana puede surgir la apreciación estética de un objeto insólito sin habérnosla propuesto" (p. 38).

Otra ficción más es la de la universalidad de lo bello. Aquella consiste en que lo bello es un absoluto que puede ser abarcado, depurado y explicitado por el pensamiento racional de la humanidad. Este mito que, según Mandoki, es el "efecto de la fe en el absoluto occidental eurocéntrico", se ve desmentido por las investigaciones empíricas que muestran que los juicios de gusto cambian en las culturas y en las clases sociales. Con todo, lo que no se ve frustrado, para Mandoki, es la universalidad de lo estético "pues todos los

---

[5] Adviértase que no solo en Mandoki, sino en varios estetas de lo cotidiano hay una oposición a las tesis de Kant en su tercera crítica. Sostiene Pérez-Henao (2014): "en sus formulaciones conceptuales, sin embargo, los teóricos de la estética cotidiana *controvierten* algunos de los términos predominantes en la estética tradicional, de *influencia kantiana*. Tal es el caso de la universalización de lo bello, el desinterés y distanciamiento en la experiencia estética. En la estética cotidiana lo universal (compartido por todos) sería lo estético, ya que lo Bello Universal se encierra en las fronteras artísticas de lo bello occidental europeo" (p. 239).

seres humanos, sin importar la cultura o situación espacio-temporal, somos básicamente criaturas sensibles, estéticas" (p. 40).

Un mito importante que resaltar es el de la sinonimia arte-estética. Comúnmente se identifican las obras de arte con el ámbito de la estética, es decir, la estética se limita al arte. De modo que para Mandoki, "este mito ha coartado toda consideración de la estética fuera del ámbito artístico" (p. 44), relegando toda estética no artística al silencio o a la clausura total.

Otro mito relacionado con el fetiche de suponer que existe un objeto estético es el de la potencialidad estética de las obras de arte. Para Mandoki no se puede dar esa posibilidad, dado que continuando con el mismo razonamiento contra el objeto estético:

> La dicotomía aristotélica "potencia-acto" sólo puede ser entendida como potencia y acto del sujeto y no del objeto: potencia del espectador de ejercer ciertas estrategias interpretativas en relación con un objeto, o potencia del autor de desplegar un enunciado a través de una obra y de interpelar al destinatario (Mandoki, 2006a, p. 46).

Finalmente, la ficción que según Mandoki tiene más obstáculos para ser superados es la de la experiencia estética. Dice que plantea una aporía fundamental, porque ante la pregunta sobre cuáles son las cualidades de la experiencia estética conduciría a una respuesta circular, según la cual "lo estético de la experiencia viene de lo estético del objeto, y éste, de lo estético de la actitud tomada para aprehenderlo" (Mandoki, 2013, p. 49). Entonces, Mandoki sostiene explícitamente contra Dewey que "toda experiencia es por definición estética pues *experienciar* equivale a la *aesthesis*" (Mandoki, 2006a, p. 50). Así pues, en Mandoki, hablar de experiencia estética sería una redundancia.

Mandoki descubre que la superación de los fetiches y los mitos enunciados podría llevar a afirmar que esta ampliación de la estética –ya no limitada por estos obstáculos– podría justificar cualquier tipo de experiencia de un sujeto y un objeto cualquiera, y por tanto, una dilución de los valores auténticos. Ante esto, Mandoki (2006a) dice, todavía más, que hay que superar los miedos o temores de la estética, que la han mantenido en un purismo aburrido y paralizante.

El primer miedo que hay que superar es el de lo indeseable. Este consiste en querer lidiar tan solo con lo bueno y lo hermoso de las cosas. Para

Mandoki, la estética también debe tratar con lo que da asco. De hecho, ese miedo "nos impide concebir el inverso de la catarsis aristotélica, el envenenamiento estético, que es tanto o más relevante que la purificación" (p. 52). Otro temor, muy relacionado con este, es el de las impurezas cotidianas, con el carácter de ser desagradables y no dignas de ser recordadas. Sin embargo, Mandoki propone que "hay que incorporar no sólo lo agradable sino su opuesto, lo desagradable, dado que lejos de desviarnos de nuestro objetivo, nos permitirá incluir en la dimensión de lo estético todos los sentidos corporales, no sólo la vista y el oído, y todas las categorías atractivas o repugnantes que atañen a la sensibilidad" (p. 54).

Sin embargo, el miedo más impactante para Mandoki es el de lo inmoral. Usualmente se ha asociado un "carácter exclusivamente virtuoso a los fenómenos estéticos" (p. 59), lo que ha llevado a que cualquier momento, escena u objeto especificados como estéticos tenga una connotación exclusivamente positiva. Por eso, afirma Mandoki: "los fenómenos estéticos no tienen por qué ser inmorales, ni tampoco morales. Son lo que son: estéticos" (p. 58). Tal como viene sustentando la pensadora mexicana, la *aesthesis* implica que "un objeto trivial, pero profundamente conmovedor para un sujeto… se interpreta como rebosante de sentido estético" (p. 58). De tal manera, lo inmoral puede entrar dentro de esta conmoción placentera: "que alguien pueda contemplar la muerte, al dolor, un incendio e incluso la guerra como espectáculo y sentir placer es un hecho… dado que lo trágico es una categoría estética al definirse *en función de la sensibilidad del sujeto* [cursivas propias]" (p. 57).

En segundo lugar, Katya Mandoki en su ampliación de la estética propone enfocarse en la *aesthesis*. La tesis que mantiene es que la condición del ser humano como sensibilidad es el *a priori* que constituye toda *aesthesis* desde el espacio-tiempo, el cuerpo, la vida y la cultura.

En un primer acercamiento etimológico la *aesthesis,* en su sentido literal griego, designa la sensibilidad o la percepción. Esto lo enfatiza Mandoki: "nótese que no denota a una categoría particular de objetos ni a lo bello artístico" (p. 64). Con ello quiere hacer énfasis en que ese término denota al sujeto que tiene sensibilidad frente al mundo. Esa sensibilidad vital sería la condición de *aesthesis* del sujeto, que consiste en su abertura a la vida: "no hay estesis sin vida, ni vida sin estesis. Se trata, pues, de la condición

fundamental de todo ser viviente" (p. 67). De modo que lo que interesa es el sujeto estético que es sensible a todo lo que pueda pasar por medio de su sensibilidad, "está igualmente expuesto a lo mezquino y a lo grandioso, a lo grotesco y a lo elegante, a lo vulgar y lo fino, a lo sublime y a lo banal" (p. 72). Esto conlleva, pues, la desaparición de la objetividad del objeto o, en otras palabras, de la riqueza del objeto mismo; incluso, si se puede hablar de objetividad de la percepción no es por el objeto sino por la comunidad de sujetos que perciben: "lo objetivo no está en los objetos sino en los sujetos en tanto sujetos sociales y sujetos corporales, biológicos y por ende social y morfológicamente determinados" (p. 74).

Al retirar toda restricción a la estética, la pensadora mexicana sostiene unas mínimas condiciones de posibilidad de la *aesthesis*. La primera es la necesidad del espacio-tiempo, que es la posibilidad de cualquier experiencia: sin esto, no hay mundo. La segunda condición es el cuerpo y sus sentidos, de los cuales se origina la *aesthesis*. Es así que "el sentido de las cosas es su significado emotivo, vital, relacional, sensorial para el sujeto. Tiene que ver con el sentimiento y la sensatez, indispensables para la supervivencia" (p. 84). La tercera condición es la viveza emotiva. Consiste en un tipo de energía corporal que permite "entender la pulsión o ímpetu que anima o guía al sujeto… la vitalidad del ser humano se funde con la del protozoario, el animal o la planta, pues todos participamos en el proceso global de circulación e intercambio de energías" (p. 86). La última condición es el conjunto de las convenciones culturales, dado que es desde ellas como "el individuo ingresa a la realidad que hereda de sus antepasados" (p. 87). Se puede ver que estas condiciones no son limitantes, antes bien son básicas y elementales, no tratan de restringir la experiencia estética, sino que la amplían totalmente. En resumidas cuentas, las condiciones de la *aesthesis* se encuentran en que un ser humano esté en el mundo, esto es, en el espacio-tiempo, con cuerpo, experimente emociones y participe de la cultura.

La totalización estética por Mandoki se puede resumir en una ampliación de ella a todos los ámbitos de la vida diaria donde se mueve una persona, una vez removidos los obstáculos de una estética tradicional. Para una estética de lo cotidiano solo basta que esa persona *sienta*, viva. De hecho, así vista, la vivencia estética no tiene carácter de ruptura con lo cotidiano. Ante la pregunta de si es realmente tan extraordinaria la condición estética, Mandoki

responde: "todo lo contrario: si entendemos a lo estético como teoría de la sensibilidad en su acepción etimológica y desde Baumgarten como *scientia cognitionis sensitivae,* nada hay quizá más común, indispensable y cotidiano que lo estético" (Mandoki, 2006a, pp. 88-89).

Así desaparece la restricción tradicional de pedir ciertas características sofisticadas en el objeto y en el sujeto para que haya estética. Frente a esto, se puede formular una objeción: ¿esta forma de estética cotidiana es un panestetismo, es decir, todo es *aesthesis*? La misma autora la planteó al final del libro. Su respuesta aclara de qué tipo de totalización habla: no está, principalmente, en el objeto, sino en el sujeto, derivadamente se dice del objeto: "no se propone que todo sea estético. Al contrario, se asume precisamente lo contrario: que ninguna cosa es estética, ni siquiera las obras de arte o las cosas bellas. La única estesis está en los sujetos, no en las cosas" (Mandoki, 2006a, p. 147). La *aesthesis* sería una dimensión viva del ser humano, que experimenta y siente, "sin que implique necesariamente a la belleza o al placer" (p. 148). De modo que "la estesis es una condición de los seres vivos. Mejor dicho, no es "una" condición sino "la" condición de vida. *Vivir es estesis*" (p. 147). Y por la *aesthesis* del sujeto, todo lo que haga parte de su sensibilidad entra como consideración estética, abriendo así la estética a todo lo cotidiano (Mandoki, 2006a). Por demás, a esta estética cotidiana al estilo mandokiano le quedan los *derroteros* de analizar "el funcionamiento de los sentidos de la cultura y el despliegue de la estesis en la vida social", y ver "los mecanismos o configuraciones estéticas como sus condiciones y efectos de la sensibilidad" (Mandoki, 2006a, p. 148), asuntos que serán estudiados por Mandoki en obras posteriores (Mandoki, 2006b; 2008; 2013).

Se puede sistematizar esta forma totalizante de hacer estética de lo cotidiano en los siguientes términos:

1. Objeto formal: la estética, entendida como teoría de la sensibilidad.
2. Objeto material: lo cotidiano, entendido como el espacio en el que se despliega la condición de *aesthesis* del sujeto.
3. El objetivo es estudiar lo estético que está ya presente en los comportamientos y estructuras cotidianos del sujeto.
4. Un fin normativo no se requiere en la experiencia en lo cotidiano. Porque aquélla ya es estética en sí misma considerada.

* * *

El libro que vamos a tomar para nuestro análisis de John Dewey es *El arte como experiencia,* publicado en 1936, resultado de unas conferencias que impartió en la Universidad de Harvard. Aunque, ciertamente, la preocupación de Dewey en este libro es la explicitación de la experiencia estética de la percepción en torno a lo artístico o la experiencia de la producción, nos vamos a centrar –exclusivamente– en la noción de *experiencia estética auténtica*; la cual, a nuestro parecer, pretende dar unas herramientas claves para estudiar y tener una experiencia estética en la cotidianidad[6]. Sin embargo –desde ya señalamos– Dewey encuentra muy difícil, según sus requerimientos de la experiencia, tener una experiencia estética *auténtica* en lo *cotidiano.*

El análisis estético de Dewey (2008) nos advierte, de entrada, sobre la limitación de una perspectiva filosófica del arte que se decante por tratar exclusivamente lo que ella considera como obra de arte en la que su objeto material, recordemos la cita, "se identifica a menudo con la existencia del edificio, del libro, de la pintura o de la estatua, independientemente de la experiencia humana" (p. 3). Toda vez que la experiencia humana cotidiana no ha sido abordada desde la estética, se ha dejado a otros ámbitos del conocimiento que la han estudiado según sus peculiares objetos formales y métodos, dejando de lado el análisis de las potencialidades estéticas de la experiencia de la realidad humana.

Además, el problema de la separación entre la obra de arte y la experiencia cotidiana, expresa el filósofo norteamericano, ha hecho que aquella se restrinja a un selecto grupo de personas "cultas" y de élite que tienen dinero, sea para la boleta de cualquier presentación artística, o la adquisición y el apreciar de una obra. Así, el arte se ha relegado al museo, a la galería o al teatro. Según Dewey, son varias las razones del origen de esta separación: el capitalismo, la industria moderna, el nacionalismo o el imperialismo. Mientras que, constata Dewey, lo que comúnmente contemplamos en un museo,

6 Dewey tiene como objetivo en este libro comprender el significado de los productos artísticos. Para conseguirlo, da un "rodeo". Se propone estudiar las fuerzas y condiciones ordinarias de la experiencia que hacen posible la producción artística. Sin embargo, lo que a nosotros nos interesa es el *rodeo* mismo, pues por medio de éste, Dewey abre la estética a lo cotidiano.

ya sean las vasijas, la indumentaria, los utensilios, los adornos, etc., eran en épocas primitivas:

> Medios para exaltar los procesos de la vida cotidiana. En vez de colocarse en nichos separados, pertenecían al despliegue de proezas, a la manifestación de solidaridad de grupo o de clan, al culto de los dioses, a fiestas y ayunos, a la lucha, a la caza y a todas las crisis rítmicas que puntuaban la corriente del vivir (Dewey, 2008, p. 7).

La música, la pintura y el baile eran elementos fundamentales e integrantes del *modo de ser mismo* en tales culturas primitivas. Como consecuencia, el filósofo propone que la separación de vida cotidiana y obra artística debe desaparecer. De hecho, apunta Dewey, (2008) que la idea del *arte por el arte* no hubiera sido entendida en esas épocas, el arte estaba imbuido en la misma vida, por lo que no existiría algo distinto a la vida, o algo distinto al arte. Sin embargo, la separación no debe desaparecer en la banalidad posterior, apunta Dewey, de que todo es artístico o de hacer una existencia propia inmersa en las obras de arte repletas de música, imágenes, cine y diversión. Antes bien, propone Dewey (2008) una vivencia auténtica en la que la experiencia cotidiana sea un proceso consciente en nuestra vida, y que las cosas cotidianas con que nos encontramos sean tomadas en su torrente significativo del vivir, objetos que están con nosotros, por lo cual, deben ser tomados en serio: en una apreciación "más madura y más profunda" (p. 6).

Dado que la vida diaria posibilita los objetos que acompañan al hombre, el filósofo estadounidense propone estudiar la experiencia estética de la vida diaria antes de la experiencia estética de la obra de arte. Y esto, lo remarcamos, lo hace Dewey (2008) al notar que la obra de arte no tiene un carácter de irrupción en lo cotidiano; antes bien, "podemos descubrir cómo la obra de arte desarrolla y acentúa lo que es más característicamente valioso en las cosas de que gozamos todos los días" (p. 12). Más aún, ella misma ha sido producto de los sufrimientos, sudores, alegrías, reflexiones del sujeto que experimenta la vida, es decir, hay una continuidad entre el arte y la vida, no hay separación. Es muy significativa una imagen que propone Dewey (2008): "las cimas de las montañas no flotan sin apoyo. Ni siquiera descansan sobre la tierra. *Son* la tierra en una de sus operaciones manifiestas" (p. 4).

Para Dewey (2008), la experiencia en cuanto tal es "una interacción entre la criatura viviente y algún aspecto del mundo en que vive" (p. 51).

Esta interacción se da en el flujo mismo de la vida, en su continuo proceso de desarrollo. Sin embargo, para que esta experiencia sea auténtica se debe dar por medio de una "*intención consciente*" (p. 41) que recalifique la experiencia. Según él, esta conciencia viene por medio de sus tres cualidades esenciales, condiciones necesarias para una experiencia estética auténtica: la unidad, la consumación y el hacer-padecer (o estructuración), que se derivan de la experiencia frente a la obra de arte. Esto marca la diferencia frente a los requerimientos subjetivos kantianos con los que se pueden confundir las condiciones de Dewey. Precisamente, en *La Crítica del Juicio*, la estética kantiana se revela como un proceso cognitivo y crítico en el cual se intenta dotar de valor universal al juicio estético (Kant, 1984), mientras que Dewey intenta cualificar la experiencia estética, pragmáticamente, en su sentido contextual, material y fenoménico.

Ahora bien, la unidad hace referencia a la compenetración del yo y el espacio-tiempo. Esto constata en que un ser vivo se une a la perfección con su ambiente temporal: "el pasado deja de perturbar y las anticipaciones del futuro no trastornan… el pasado refuerza el presente y el futuro es un acelerador de lo que ahora es" (Dewey, 2008, p. 18). Por otro lado, a diferencia de una experiencia inauténtica en la que un ser se halla distraído con pensamientos remotos y acciones diferidas de ensueño, el ser vivo atiende a su entorno espacial: "cuando el salvaje está más vivo, es más observador del mundo que lo rodea y su energía es más tesonera. Al observar lo que es incitante en su entorno, también él resulta incitado" (p. 19). El carácter de unidad también connota una *cualidad determinada* que permea la experiencia haciendo de sus partes un todo: "una experiencia tiene una unidad que le da su nombre, *esa* comida, *esa* tempestad, *esa* ruptura de la amistad" (p. 43).

Como consecuencia, esta experiencia estética en la unidad no puede darse en un mundo donde todo es flujo, cambio, sin estabilidad y descanso, dado que ella pide "la posibilidad de una conclusión" (p. 16). Esta sería la fase en que se consuma o se completa, como segunda condición, toda experiencia que ha estado en desarrollo. No debe confundirse esta conclusión con la última parte del proceso; antes bien, es la culminación del proceso como un todo: "una –conclusión– no es una cosa separada e independiente, sino la consumación de un movimiento" (p. 44). Al mismo tiempo, no es posible una experiencia estética en el mundo si este ya está acabado, sin

incertidumbre ni crisis, dado que esa experiencia pide la "oportunidad de una resolución" (p. 17). De modo que esta experiencia se da en un mundo que está al mismo tiempo en una combinación "de movimiento y culminación, de rompimientos y reuniones. El ser viviente pierde y restablece alternativamente el equilibrio con su entorno, y el momento de tránsito de la perturbación a la armonía es el de vida más intensa" (p. 17).

Por eso mismo, la experiencia estética tiene una condición de darse en el esfuerzo y en el conflicto, para una consumación de la experiencia. Así, "las obras y las respuestas que provocan están en continuidad con los procesos mismos de la vida, cuando éstos alcanzan un cumplimiento feliz e inesperado" (p. 27). Al contrario, una experiencia incompleta consiste en que no se lleva a término, a plenitud:

> Ponemos nuestras manos en el arado y volteamos hacia atrás; empezamos y luego nos detenemos, no porque la experiencia haya llegado a fin para el que fue iniciada, sino a causa de interrupciones extrañas o a una letargia interna. En contraste con tal experiencia, tenemos una experiencia cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento (Dewey, 2008, p. 41).

Unidad y *consumación* también refieren a las luchas y realizaciones, movidas por su apetito irascible y concupiscible, en una constitución de una experiencia significativa dentro del proceso vital de la persona: "en vez de significar rendición al capricho y al desorden, proporciona nuestra única posibilidad de una estabilidad que no es estancamiento, sino ritmo y desarrollo" (Dewey, 2008, p. 26). Es que lo inacabado del mundo implica una completitud por parte del sujeto que lo experimenta. Es el despliegue de un organismo que vive, siente y lucha por vivir junto a un mundo de cosas que se le aparecen constantemente en su vida diaria. De cierto que esto no lo puede hacer sin esas cualidades que imprimen fuerza y carácter al organismo vivo. Aquellas son las emociones:

> La emoción es la fuerza móvil y cimentadora; selecciona lo congruente y tiñe con su color lo seleccionado, dando unidad cualitativa a materiales exteriormente dispares y desemejantes. Proporciona, por lo tanto, unidad a las partes variadas de una experiencia. Cuando la unidad es de la especie que se acaba de describir, la experiencia tiene un carácter estético (Dewey, 2008, p. 49).

La tercera condición es la interpenetración entre hacer-padecer (o estructuración). Esta tercera condición se refiere a la relación entre el viviente y un

objeto o contexto del mundo en que se desarrolla. Esta acción y pasión se da como una interacción entre ambos que constituyen la experiencia total y la "constitución de una armonía sentida" (Dewey, 2008, p. 51). De modo que el hacer y el padecer se pueden agrupar bajo la etiqueta de estructura, dado que la experiencia estética se elabora por medio de una recepción y una acción articuladas, o en otras palabras, entre exteriorizaciones e interiorizaciones estructuradas: "una experiencia tiene modelo y *estructura*, porque no es solamente un hacer y un padecer que se alterna, sino que consiste en éstos y sus relaciones" (p. 51). En esta conexión, el padecer implica una asimilación:

> La percepción es un acto que da salida a la energía a fin de recibir, no una retención de energía. Para empaparnos de un asunto primero tenemos que sumergirnos en él. Cuando somos pasivos frente a una escena, nos abruma, y por falta de actividad de respuesta no percibimos lo que nos empuja con fuerza. Debernos reunir energía y lanzarla como una respuesta a fin de *asimilar* (Dewey, 2008, p. 62).

Y el hacer implica un trabajo:

> El que por pereza, vanidad o convención rígida no haga este trabajo no verá ni oirá. Su –apreciación– será una mezcla de jirones del saber, conforme a las normas de la admiración convencional, y una confusa, aun cuando pudiera ser genuina excitación emocional (Dewey, 2008, p. 63).

Tal estructuración es la que da el contenido significativo de la experiencia. Este contenido depende de la intensidad y la profundidad de la recepción y la acción. De hecho, para el filósofo norteamericano, la energía que va y la que viene es la que constituye la experiencia (Dewey, 2008); esa es la articulación o interpenetración entre el padecimiento que es, en imagen de Dewey, el chorro que se recibe y la acción que es la canalización y el despliegue de ello.

La estructuración, como todas las demás condiciones, tiene sus defectos. Un exceso de receptividad "corta la maduración de la experiencia y lo que se aprecia entonces es el mero padecer de esto o de aquello, sin importar la percepción de algún significado" (Dewey, 2008, p. 52). Así, el ser pasivo que recibe y acumula un sinfín de impresiones termina banalizando cada una de ellas; así también, el sentimental y soñador que se queda en la mescolanza de impresiones elevadas en la fantasía, sin tener contacto con las realidades del mundo, sin relación con los hechos que son los que tienen verdadero valor.

Al mismo tiempo, un exceso de acción conlleva un apresuramiento impaciente donde toda acción queda incompleta, "ninguna experiencia tiene la oportunidad de completarse porque con demasiada rapidez se prescrita alguna otra cosa que lo impide. *Lo que se llama experiencia es una cosa tan dispersa y mezclada que apenas merece este nombre* [cursivas propias]" (p. 52).

De modo que cuando la experiencia es auténtica, es decir, cuando reúne proporcionalmente las tres condiciones, es "vitalidad elevada. En vez de significar encierro dentro de los propios sentimientos y sensaciones privados, significa un intercambio activo y atento frente al mundo; significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos" (Dewey, 2008, p. 26). De seguro Dewey vio con dificultad la posibilidad de una experiencia estética en lo cotidiano porque comúnmente la vida diaria no está formada según la unidad y la consumación que exige (Pérez-Henao, 2013; 2014): a veces en una experiencia "una cosa reemplaza a otra, pero no la absorbe ni la lleva consigo. *Hay experiencia, pera tan laxa e inconstante* que no es *una* experiencia. Es innecesario decir que *tales experiencias no son estéticas* [cursivas propias]" (Dewey, 2008, p. 47). Para Dewey, cualquier experiencia no es estética. El simple experimentar no es suficiente para tener una experiencia estética auténtica, sino que los requerimientos necesarios y puros de unidad, consumación y estructuración deben ser satisfechos: "son condiciones que deben cumplirse, y sin las cuales una experiencia no puede llegar a darse" (Dewey, 2008, p. 51).

De hecho, muchas veces la experiencia general de lo cotidiano, según el filósofo estadounidense, se caracteriza como amasijos de vivencias rutinarias: "las cosas son experimentadas, pero no de manera que formen *una* experiencia. Existe una distracción y dispersión; lo que observamos y lo que pensamos, lo que deseamos y lo que tomamos, son extraños lo uno a lo otro" (Dewey, 2008, p. 41).

Por tanto, a diferencia de Mandoki, una *mera experiencia* no puede ser catalogada de *estética*, si no es una unidad de sentido, significativa, si no "se saborea de modo recurrente, con especial intensidad" (Dewey, 2008, p. 63) y si no está imbuida en la plena conciencia, esto es, si no tiene la percatación viva de que aquello *fue* una experiencia (Dewey, 2008):

> Una parte del trabajo se termina de un modo satisfactorio; un problema recibe su solución, un juego se ejecuta completamente; una situación, ya sea la

> de comer, jugar una partida de ajedrez, llevar una conversación, escribir un libro, o tomar parte en una campaña política, queda de tal modo rematada que su fin es una consumación, no un cese. Tal experiencia es un todo y lleva con ella su propia cualidad individualizadora y de autosuficiencia. Es *una* experiencia. (Dewey, 2008, p. 41).

Dada la dificultad de tener una experiencia estética auténtica en la vida diaria, Dewey (2008) restringe su teoría al objeto-arte en su producción, como *derrotero* que se despliega de su particular reflexión estética. Él dice, en una ambigüedad en los términos, evidenciada por él mismo, que esto es lo "*distintivamente* estético" (p. 63), aunque dice al mismo tiempo que "«artístico» se refiere primariamente al acto de producción, y «estético» al de la percepción y goce" (p. 54) y se lamenta de que no exista una palabra que englobe los dos términos. En posteriores reflexiones estéticas dice que la obra de arte va a ser la unión de la experiencia de la producción (arte) y la experiencia de la percepción (estética) que, junto a las condiciones de unidad, consumación y estructuración, constituyen una experiencia estética auténtica.

En síntesis, ante este modo de acercamiento restrictivo de la estética cotidiana se puede distinguir lo siguiente:

1. Objeto material: lo cotidiano, entendido como los objetos configuradores del objeto-arte.
2. Objeto formal: Estética, entendida como teoría de la experiencia estética.
3. El objetivo es estudiar las estructuras restrictivas que colaboran con una experiencia estética *auténtica* en lo cotidiano.
4. El propósito (fin normativo) de esta estética es lograr una experiencia auténtica en lo cotidiano.

En conclusión, las dos perspectivas de la estética de lo cotidiano se resumen en que la de Mandoki conlleva a una *totalización* estética del sujeto por su condición de *aesthesis*, donde se da lugar a lo cotidiano en su condición misma de ser objeto de *sensibilidad*; mientras que en Dewey hay una *restricción* estética a partir de la unidad, la consumación y la estructuración que posibilitan un tipo de experiencia estética *auténtica*, donde se da apertura a lo cotidiano por razón de ser experiencia necesaria para la constitución del arte.

Problemática

Examinados brevemente los antagonismos dentro de la corriente de la Estética de lo cotidiano, procedemos ahora a plantear la pregunta concreta dentro de esta corriente, que delineará nuestra respuesta en los siguientes capítulos.

Valga traer a colación que esta ambigüedad interna en la Estética de lo cotidiano también fue constatada por el investigador colombiano Horacio Pérez Henao (2014) en uno de sus artículos más recientes. Además de afirmar que "la inquietud por la experiencia estética por fuera de los dominios del arte cobra una especial relevancia en las preocupaciones de ciertos filósofos contemporáneos que intentan ampliar la discusión estética al mundo de la vida" (p. 241), en tanto que los estetas de lo cotidiano se proponen "encontrar el carácter estético de la cotidianidad" (p. 242); también sostiene que hay varias ambigüedades en torno a los objetivos de la estética cotidiana: no hay un acuerdo entre los estetas de lo cotidiano para especificar los *límites propios* de esta subdisciplina, referentes a su totalización o restricción. Pérez deja la tarea, en ese artículo, para investigaciones posteriores, intentar resolver las ambigüedades de la Estética de lo cotidiano. Pues bien, reuniendo nuestro requisito teórico inicial que es la necesidad de revitalizar los singulares de la vida cotidiana (primer apartado), y sumando el antagonismo interno a la corriente (segundo apartado), se puede formular una pregunta en los siguientes términos: ¿la estética de lo cotidiano debe ser totalizante o restrictiva? (Pérez-Henao, 2014).

Esta pregunta tiene dos caracteres: descriptivo y normativo. La *descripción* viene de una estética cotidiana examinada en su experiencia diaria que cumpla con la *normatividad* que viene del requisito teórico que debe ser satisfecho, esto es, que revitalice los singulares de la vida cotidiana. Todo lo cual permite hacer especulación *estética*, pero, al mismo tiempo, posibilita hacer *poética* empírica y normativa. De modo que es posible reflexionar sobre la *Estética de lo cotidiano* como disciplina y, a la par, hablar de estética de la *vida* cotidiana. Es decir, una constituye a la otra de manera previa y consecuente: como intuición primera, prefilosófica; después, como reflexión teórica; finalmente, como vuelta al fenómeno primigenio: la vida cotidiana.

Por esa razón, para responder a tal pregunta, en esta investigación utilizamos el método pragmático propuesto por William James en un ciclo de

conferencias dadas en la Universidad de Harvard en 1907. Este método nos da una disposición para tomar una dirección práctica en la investigación. Consiste en "la actitud de apartarse de las realidades primeras, los principios, las «categorías» y las supuestas necesidades, y de dirigir las miras a lo que sucede más adelante, los frutos, las consecuencias, los hechos" (James, 2000, p. 85). Por tanto, el método pragmático no nos da un resultado particular, sino un instrumento de trabajo. Al mismo tiempo, evita que caigamos en una discusión abstracta e interminable entre teorías; al contrario, nos permite ver las consecuencias prácticas de ellas. A propósito, afirma James que "la función de la filosofía debería consistir en encontrar qué diferencia precisa supondrá para ustedes y para mí, que esta o aquella visión del mundo sea la verdadera" (p. 82).

Apartarse de las realidades primeras en nuestra investigación no es una negación. Al contrario, es un apartarse como un paso atrás para ver –con una mirada filosófica más amplia– lo práctico de la teoría. En efecto, los conceptos abstractos son "un instrumento definido abstraído de la experiencia, una realidad conceptual de la que debemos tomar nota y que nos reenvía totalmente a las realidades sensibles" (James, 2000, p. 210). Así se resalta por lo singular lo que se deriva de la teoría y la constitución de ella. De tal manera que en esa tensión vemos el mapa más de lejos y, al mismo tiempo, más de cerca, dado que el despliegue, de un lado al otro, se nos presenta con mayor claridad: "porque la ciencia y la metafísica pueden aproximarse mucho; porque, de hecho, pueden trabajar absolutamente mano a mano" (James, 2000, p. 83).

Al mismo tiempo, el método pragmático nos da la herramienta según la cual podemos resolver una discusión de dos teorías antagónicas de la estética –ya sea totalizante o restrictiva– de lo cotidiano. La pregunta no se resolverá a partir de la discusión interna entre ambas teorías, sino a partir de su *satisfacción práctica* en torno a la revitalización de los singulares cotidianos. Se intentará "extraer de cada palabra su valor práctico en efectivo… ponerla a funcionar dentro de la corriente de nuestra experiencia" (James, 2000, p. 84). La respuesta será práctica, primero, intentará resolver la pregunta ¿cómo se presenta en una experiencia la estética de lo cotidiano que revitalice la vida cotidiana? La contestación dará un camino orientador o normativo a la corriente de la Estética de lo cotidiano.

En este orden de ideas, por medio del *método pragmático* y desde *nuestro requisito teórico inicial* de revitalizar los singulares de la vida cotidiana, sostenemos la tesis de que, a partir de G. K. Chesterton, la experiencia estética de lo cotidiano se muestra totalizante en la medida que cualquier aspecto de la vida diaria puede tornarse *experiencia estética*; y a la vez, esta totalidad depende, en modo *restrictivo*, de que *unas particulares condiciones* del sujeto hagan una *experiencia estética* en él. En una frase: a través de la obra de Chesterton se puede proponer que una *estética de lo cotidiano* debería ser *totalizante respecto al objeto*, pero *restrictiva respecto a la experiencia del sujeto*.

La propuesta se puede desmenuzar en las siguientes proposiciones:

1. La restricción estética está en la experiencia del sujeto, pero no en el objeto.
2. La totalización estética recae sobre el objeto, no sobre la experiencia del sujeto.
3. La revitalización de los singulares de la vida cotidiana se da por medio de la restricción estética del sujeto y la totalización del objeto, esto es, a todo lo cotidiano.

A partir del análisis de la experiencia estética cotidiana en Chesterton, el método pragmático nos mostrará que el antagonismo entre las tesis totalizantes y restrictivas de Mandoki y Dewey desaparece. De hecho, como se ve, la tesis principal no favorece ni critica del todo a Mandoki o a Dewey. La tesis acepta de Mandoki la totalización del objeto pero no, por medio, de la totalización del sujeto, sino por una restricción de la experiencia del sujeto. Asimismo, la tesis toma de Dewey la restricción de la experiencia estética del sujeto, pero rechaza la restricción del objeto *artístico*.

Capítulo II

LA ESTÉTICA DE LO COTIDIANO SEGÚN G. K. CHESTERTON

Para captar la propuesta estética de G. K. Chesterton hay que situarla en el contexto al que responde y se desarrolla su obra, y explicitar su método de manera adecuada. En la primera parte de este capítulo nos centramos en el esteticismo del cual surge, a nuestro parecer, el pensamiento estético de Chesterton. En la segunda parte mostramos la reacción de Chesterton al esteticismo inglés y, finalmente, en el tercer apartado explicamos el método de la estética chestertoniana.

En este capítulo, mostraremos que Chesterton nos da unos elementos entresacados de su obra con los cuales se puede trazar otro camino a la Estética de lo cotidiano, en el cual convivan la restricción y la totalización estéticas: restringiendo la experiencia estética del sujeto (lo que será mostrado en el método), pero totalizándola a todos los ámbitos-objetos (la vida cotidiana, asunto concluyente de la segunda y la tercera parte). Este otro nuevo camino lo analizamos en el tercer capítulo.

Es importante aclarar que en el presente capítulo también se quiere intentar resolver algunas dificultades que plantea la obra de Chesterton. La principal consiste en que no hay una obra específica en la cual Chesterton plantee su estética. Será interesante ver que, al organizar e interpretar parte de sus reflexiones desde la *estética* se responde, al mismo tiempo, a la necesidad de delimitar y ampliar la *Estética de lo cotidiano.*

El esteticismo inglés a partir de *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde

En esta parte, veremos la situación del esteticismo inglés a partir de Oscar Wilde, a quien Chesterton reacciona de forma particular, asunto fundamental para entender su estética cotidiana.

En consonancia con Maurice Evans (2011), quien afirma que los trabajos de Chesterton son esencialmente un producto de su época, resaltamos que Chesterton estuvo inmerso en su situación histórica: viviendo intensamente su momento cultural, artístico, literario, político, técnico e ideológico y, por tanto, reflexionó desde ellos y para ellos. No tuvo la pretensión de sentar un nuevo modo *abstracto* y general de hacer filosofía u otra forma de pensamiento; antes bien, lo que hizo fue, desde su postura crítica-propositiva, reflexionar *particularmente* sobre todo lo que le rodeaba.

Por esa razón, Chesterton no escribió un libro sentando las bases de su filosofía o de su particular modo de escribir, etc. Aunque, de cierto, podamos reconocer y sistematizar que hay una filosofía original y genuina en su pensamiento expresado en sus innumerables escritos. A propósito, recordando la idea de la catedral y sus partes, el filósofo inglés deja la tarea de que otra persona, al leer sus obras:

> [Trace una] línea de conexión entre todo este caos de apuntes. Se podría hacer. Esa fila de monstruos informes y desmañados que acabo de poner al lector no se compone de ídolos separados y recortados caprichosamente en solitarios valles o diversas islas. Estos seres monstruosos engendran las gárgolas de una *determinada catedral* (Chesterton, 1947, p. 17)[1].

***

En octubre de 1893, Chesterton (1874-1936) entra en la *Slade School of Fine Art* del *University College* en Londres, donde primaba el esteticismo que acentuaba un retorno al paganismo en contraposición a la moral decadente victoriana, tal como lo propusieron Oscar Wilde, Walter Pater, Joris-Karl Huysmans y George Moore (Ker, 2011). El esteticismo inglés proponía que todos los aspectos de la vida y del sujeto debieran convertirse en arte, continuando las tesis del decadentismo francés (Evans, 2011). En el Capítulo IV,

[1] Todas las cursivas de las citas de las obras de G. K. Chesterton son nuestras, a no ser que se exprese lo contrario.

De cómo se convierte uno en un lunático, de su *Autobiografía* (1936), Chesterton dice que esa época inmediatamente después de salir del *St. Paul School* –en el cual ya era pagano a los doce, y un agnóstico convencido a los dieciséis– "abarcó el período aproximadamente en que iba a una escuela de arte, teñido sin duda por el ambiente de aquel lugar" (Chesterton, 1952a, p. 78). El ambiente lo resume él mismo como "la atmósfera de los decadentes y sus perpetuas alusiones a los lujuriosos horrores del paganismo" (p. 80).

Dentro de este ambiente de los decadentes y del nuevo paganismo, fue decisivo el influjo en Chesterton de los escritos de Wilde, asunto que no ha sido explicitado completamente. Es interesante mostrar que, antes del descubrimiento que hizo Denis J. Conlon en el 2001 de la novela *Basil Howe* de Chesterton, no hubo ningún estudio que mostrara explícitamente la influencia particular de Oscar Wilde en las primeras reflexiones estéticas de G. K. Chesterton. Joseph Pearce, experto en literatura inglesa, publicó un breve artículo poniendo énfasis en esa relación (Pearce, 2014). De hecho, este descubrimiento revela que hubo cierta influencia de Wilde y especialmente del libro *El retrato de Dorian Gray* (1890) en sus personajes. El "nuevo" libro fue titulado *Basil Howe,* que es el nombre del protagonista, y según las inquisiciones de Conlon fue escrito en 1894 (Pearce, 2014), cuando Chesterton contaba 20 años.

Esta "nueva" novela nos permite resaltar algunos aspectos formales que muestran una relación explícita entre Wilde y Chesterton. De hecho, Basil Howe, nombre del protagonista, nos recuerda de inmediato a Basil Howard, amigo muy cercano y definitivo para el giro esteticista de Dorian Gray. Otro personaje importante en la novela, por ser con quien Basil Howe tiene un romance, se llama Gertrude Gray, quien toma el mismo apellido de Dorian. Además, todas las frases que pronuncia el excéntrico Basil Howe están emergidas de la paradoja tal como sucede con las proposiciones del personaje Lord Henry de la novela de Wilde (Pearce, 2014). De modo que es formalmente palpable la influencia de *El retrato* en las reflexiones primigenias del joven Chesterton.

Al igual que él reacciona al pesimismo de *fin de siècle,* el esteticismo inglés nace, preciso, contra el aspecto puritano del desgastado victorianismo. Por eso, los estetas van en contra de todo tipo de estructura y determinación de la conducta, de cualquier ética y religión. Ahora el esteta será una nueva clase

de hedonista, estará abierto a todo tipo de sensación y su criterio último será su valor estético (Johnson, 2017). En palabras de Wilde: "no hay, de ningún modo, libros morales o inmorales. Los libros están bien o mal escritos. Eso es todo… Ningún artista tiene simpatías éticas" (Wilde, 2017, pp. XI-XII). Así pues, frente al gris victorianismo se levantará el colorido del arte, denigrando abiertamente toda postura moral: "el traje del siglo diecinueve es detestable. Es tan sombrío, tan deprimente. El pecado es realmente el único elemento de color que queda en la vida moderna" (Wilde, 2017, p. 34).

En este ambiente se sitúa *El retrato de Dorian Gray*. En ella encontramos unos elementos principales que reflejan las doctrinas esteticistas a las cuales Chesterton se opondrá, aunque asumirá algunos de sus planteamientos. En efecto, hay que tener en cuenta que la respuesta de Chesterton es estética, por lo que tendrá puntos comunes del planteamiento general del esteticismo. Con todo, en el análisis de estos elementos sostenemos que *El retrato de Dorian Gray* manifiesta que el exceso de esteticismo, por su énfasis en la sensibilidad y por estructurar la vida individual a partir de los requerimientos del arte, conlleva la pérdida de la vida cotidiana y todo lo que ella contiene: la vida y lo cotidiano (incluida la moral).

Lo anterior permite ver el punto débil del esteticismo inglés. El mismo Oscar Wilde, reconoce Chesterton (2004), muestra en su libro que el esteticismo inglés es inviable en la experiencia concreta. *Siendo así el propio Wilde quien muestra el fracaso experiencial –de modo literario– del esteticismo inglés en su propuesta original de revitalizar la vida a partir del colorido estético*[2]. En otras palabras, la experiencia esteticista muestra el fallo de ella en cuanto que no permite revalorar la misma vida que quería revitalizar: por un lado, no se renueva la vida concreta y cotidiana; y, por el otro, no permite valorar la vida personal, en el fracaso mostrado por el mismo suicidio de Gray. De esta manera, se hace manifiesto el problema en su practicidad de las mismas tesis esteticistas.

---

2 Por tanto, la crítica que se hace en este capítulo al Esteticismo inglés no es personal ni arbitraria. Antes bien, se explicita la crítica que el mismo Wilde hace de su misma corriente, aunque ésta lo tuviera a él como la imagen perfecta del Dandy o como la cabeza. Además, no se debe caer en la identificación fácil y no adecuada de Dorian Gray con Oscar Wilde. Por tanto, cuando se hable de Dorian Gray se estará hablando de Dorian, no de Wilde, y, en todo caso, con Dorian se estará refiriendo metafóricamente a la *experiencia concreta* de las principales tesis teóricas de la corriente esteticista.

Continuando, el personaje en el que Wilde puso las tesis del esteticismo fue Lord Henry o Harry. Wilde reaccionó, antes que nada, a la moral victoriana que se caracterizaba por su puritanismo que hacía parte de "las supersticiones de nuestra época" (Wilde, 2017, p. 267). Esta moral, sostiene Johnson (2017), era un tipo de limitación de la vida personal que la hacía sombría y deprimente no sólo para las clases más pobres, sino también a los sujetos aristocráticos (como los dandis), que no se identificaban con las *maneras* de su época, debido a que su moral provenía de reglas extrañas a ellos mismos, dependiendo la moda y modo de vida de las plutocracias regentes en ese momento. Así lo expresa Lord Henry: "la generación a la cual pertenezco es aburrida" (Wilde, 2017, p. 52).

Así, al llevar el impulso de la revitalización romántica del ideal griego y de la *joie de vivre*, Harry propone "un empuje de nueva alegría, que olvidaríamos todas las enfermedades medievales" (Wilde, 2017, p. 22), buscando "nuevas sensaciones" (p. 27), donde "la novedad de la emoción debe de [proporcionarle] a usted un estremecimiento de verdadero placer" (p. 260). Más adelante dice "el arte es para nosotros, sencillamente, un método para procurarse sensaciones extraordinarias" (Wilde, 2017, p. 264). En síntesis, propone "un nuevo hedonismo, que *crearía de nuevo la vida* y la salvaría de aquel feo y desagradable puritanismo" (p. 160).

Más aún, el joven Dorian Gray, el personaje que escenifica la practicidad del esteticismo, hace suyas estas ideas teóricas que Lord Henry le manifiesta en todos sus diálogos. Una de las primeras experiencias significativas de Gray en su vivencia del esteticismo fue la desilusión amorosa al percatarse de que su amada Sybil, actriz, en la vida real no era la imagen viva y graciosa de los personajes sublimes que ella escenificaba. Ante lo ordinario del ser de Sybil, cuando desapareció su vena artística, exclama Dorian: "–has matado mi amor. Antes solías exaltar mi imaginación. Ahora no puedes siquiera despertar mi curiosidad. No produces ya en mí ningún efecto… sin tu arte no eres nada" (p. 106). Aquí ya aparece el fracaso de lo cotidiano. De hecho, cuando Sybil aparece despojada del arte, Gray la rechaza, negando así su realidad ordinaria. De esta manera, las afirmaciones despectivas hacia Sybil demuestran el valor de la realidad cotidiana que tiene el esteticismo, para Dorian "le desilusionó. Habíase mostrado superficial e indigna" (Wilde, 2017, p. 110), no estaba acorde con "la pasión por cosas imposibles" (p. 111).

En estas imágenes encontramos ya una contradicción para la estética de lo cotidiano. Se intenta responder a una moral decadente con una vida artística colorida; esta vida se caracteriza por sensaciones nuevas e intensas. Esta propuesta provoca un desprecio de lo cotidiano. La búsqueda de nuevas sensaciones no permite la *repetición* de las cosas y emociones ordinarias que se viven en el día a día. De hecho, se revela este desprecio más enfáticamente cuando Lord Henry afirma: "–¡Siempre! Es una palabra terrible… es una palabra sin ningún significado" (Wilde, 2017, p. 29).

Esta desilusión frente a la realidad cotidiana en Dorian Gray se decanta por una vida artística orientada por la intensidad y la novedad del placer en el lujo, la lujuria, el juego y el olvido. Tomó la elección por "la vida y la infinita curiosidad que él sentía por ella… Eterna juventud, pasión infinita, placeres sutiles y secretos, alegrías ardientes y pecados más ardientes aún" (Wilde, 2017, p. 128). En donde la vida "encontrase en la espiritualización de los sentidos su más alta realización" (p. 159).

Esta búsqueda de nuevas sensaciones se opone a la normal cotidianidad. De hecho, para el esteta que constata que el despertarse por la mañana es reanudar la vida normal, dice Wilde (2017): "se apodera de nosotros un terrible sentimiento de la continuidad necesaria, de la energía, en el mismo círculo fastidioso de costumbres estereotipadas" (p. 161). Esto provoca en el esteta un sentimiento de salir inmediatamente de lo cotidiano y el deseo de que la realidad fuera de otra manera negando una vez más la vida diaria:

> Quizá un salvaje deseo de que nuestros párpados se abran alguna mañana sobre un mundo que hubiese sido creado de nuevo en las tinieblas para nuestro placer, un mundo en el cual las cosas tendrían nuevas formas y colores, que estaría cambiado o que tendría otros secretos; un mundo en el cual el pasado ocuparía poco o ningún lugar o supervivencia (Wilde, 2017, p. 161).

Ese mundo nuevo del esteta responde a la búsqueda insaciable de novedades más allá de lo normal de la vida diaria. Wilde (2017) dice de Gray que "su búsqueda de sensaciones sería al mismo tiempo nuevo y delicioso; y poseería ese elemento de rareza tan esencial a la novela, adoptaría con frecuencia ciertos modos de pensamiento, que sabía realmente extraños a su naturaleza" (p. 161). Esta búsqueda de la rareza se da a pesar de la vida cotidiana. Ella es la razón por la que hay que ir más lejos de ella, alejarse, y buscar lo que hay más allá del mundo cotidiano. En la búsqueda de la

intensidad de la vida desaparecía, para Dorian, lo cotidiano de ella, lo que en verdad la constituye. Afirmaciones como: "puede interesar el color de la vida, pero no deben nunca recordarse los detalles. Los detalles son siempre vulgares" (Wilde, 2017, p. 123), expresan esa negación, el relegar lo cotidiano a la mentira, a lo vulgar, a lo superficial y defectuoso.

Otro aspecto de la negación de lo cotidiano es el de hacer en él algo útil: el trabajo diario. Es importante resaltar la siguiente frase de Wilde (2017) cuando Dorian intenta ayudar al mayordomo, míster Hubbard, a subir el retrato: "[el mayordomo] experimentaba, como todos los tenderos, una viva contrariedad viendo hacer algo útil a un señor, Dorian sostenía un poco con sus manos" (p. 148). El esteta ideal es un dandi que no le importa lo ordinario, el sudor, el trabajo de las manos. El esteta es un aristócrata que tiene tiempo para estar de club en club, y pasar el tiempo entre los cuadros, las flores, las sonatas, los perfumes y las palabras altisonantes. Este esteticismo se define por una afección externa, como las poses y la extravagancia del producto artístico en el individuo: "hacia 1880 se había vuelto tan común en ciertos círculos intelectuales la afectación de las ropas extravagantes, de las flores excepcionales y de las poses decadentes" (Praz, 1988, p. 212), "poses exquisitas y viciosas" (p. 426).

Al mismo tiempo, esta característica va acompañada de un egoísmo extremo que define al esteta. De hecho, uno de los fines del esteticismo inglés es "convertirse en el espectador de su propia vida, como dice Harry, es escapar de los sufrimientos de la vida" (Wilde, 2017, p. 135). Por tanto, desaparecen los problemas sociales cotidianos, el darse cuenta del dolor de los otros; el esteta solamente quiere experimentar sobre sí: su sensibilidad es lo que importa, el propósito es sentir y ver su vida desde el placer. Aún ante la necesidad de Dorian de volver a amar dice: "–Quisiera amar –exclamó Dorian Gray con una entonación profundamente patética en su voz–, pero me parece que he perdido la pasión, y que he olvidado el deseo. Estoy demasiado concentrado en mí mismo" (Wilde, 2017, p. 253).

Hay también un odio hacia la fealdad y al sufrimiento, que son asuntos cotidianos. Asuntos que se encuentran en la vida diaria. Como veremos, Chesterton va a revitalizar estos aspectos. Lord Henry afirma que:

> –Puedo simpatizar con todo, excepto con el sufrimiento –dijo lord Henry, alzándose de hombros–. Con eso no puedo simpatizar. Es demasiado feo,

> demasiado horrible, demasiado aflictivo. Hay algo terriblemente morboso en la simpatía moderna por el dolor. Puede un simpatizar con el color, con la belleza, con la alegría de la vida. *Cuanto menos se hable de llagas de la vida, mejor* [cursivas propias] (Wilde, 2017, p. 148).

Cuando Dorian Gray se percata de la pérdida de la vida a la que lo está llevando su vida esteticista, el remedio que busca para eso es el olvido. Ante expresiones de desaliento que constata Wilde (2017): "enfermo de ese tedio, de ese terrible *toedium vitae* que se apodera de aquellos a quienes la vida no niega nada" (p. 179), Gray se propone olvidar. Para ello va a los fumaderos de opio "en los cuales se pagaba por olvidar, antros horribles donde el recuerdo de antiguos pecados podía destruirse con la locura de otros pecados nuevos" (p. 228). Más adelante reafirma esta idea: "necesito escapar, marcharme, olvidar" (p. 253).

Es sorprendente que en esta obra quien habla más es la conciencia fáctica y vivencial de Dorian Gray quien, frente a las propuestas teóricas esteticistas de Lord Henry, llega a afirmar: "–destroza usted la vida con sus epigramas" (p. 118), o más adelante "–la vida es una gran desilusión" (p. 222). Así pues, es interesante resaltar que el personaje que se ha querido acallar (*la conciencia moral*, podría decirse) habla y forma parte de la mayoría de sus páginas: con frecuencia se muestra la reflexión de la consciencia de Gray, en la que su retrato "que soporta el peso de sus pasiones y de sus pecados" (p. 110) lo está reclamando sin cansancio. De hecho, Chesterton afirmaba de Wilde que "la moralidad o la inmoralidad eran para él mucho más importantes que el arte" (Chesterton, 2004, p. 303). Por tanto, en Wilde no había ningún desprecio a la moral personal, a la conciencia propia. Incluso afirma Dorian de ella: "–es la cosa más divina que hay en nosotros, no se burle de la conciencia Harry, no lo haga más" (Wilde, 2017, p. 118). Hay, eso sí, como se mostró ya, una crítica a la moral victoriana, de normatividades e inautenticidades.

Dorian Gray se percató varias veces de la negación de la vida cotidiana y sus componentes, que era preciso a donde lo estaba llevando su afirmación esteticista: a la aflicción, al asesinato, al odio, al miedo y a la desidia. En varias partes de la obra, Dorian quiere rectificar su visión de la existencia. Por ejemplo, al darse cuenta del suicidio de Sybil, quiere retomar el buen camino: "–deseo ser bueno, no puedo sobrellevar la idea de tener un alma horrible" (Wilde, 2017, p. 118). Dorian se percata de que Basil, quien representa la moral y la religión, es mejor que Harry (Wilde, 2017). En otra escena

importante en la que Dorian manifiesta un arrepentimiento acongojado, se encuentra otra vez con Basil Howard y él lo invita a cambiar. Dorian le dice "estoy cansado de mí mismo esta noche" (Wilde, 2017, p. 184), y a punto de arrodillarse y pedir perdón, toma la decisión de matar a Basil. De hecho, por pura desesperación, deleite artístico y curiosidad, al final de la novela intenta "corregir" sus acciones, pero termina apuñalando su retrato para matar el pasado y "esa *monstruosa* alma *viva*" (p. 276); con lo que apaga toda esperanza de revitalización de la vida y obtiene la fatal consecuencia de reducir y negar la propia.

De alguna manera, Chesterton también experimentó la misma confusión de Dorian, durante su fase esteticista. En su *Autobiografía, él* afirma que la influencia del decadentismo fue tal que alcanzó "la condición interior de anarquía moral, en la que un hombre dice con las palabras de Wilde, que: 'Atys con su cuchillo manchado de sangre, es mejor que esa cosa que soy yo'" (Chesterton, 1952a, p. 80). Las dudas de Dorian frente a la moral, la vida, el placer, también sucedieron en Chesterton: dice que su época de juventud estuvo llena de "dudas, morbos y tentaciones" (p. 80), y, también, de experiencias extrañas, como su inmersión en el espiritismo. Aunque no se dejó consumir totalmente por la *locura de Wilde*, como él mismo la llama, sí pudo "imaginar las peores y más salvajes desproporciones y distorsiones de una pasión que fuese más normal" (Chesterton, 1952a, p. 80)[3]. En últimas, esta época del esteticismo inglés, que se proponía revitalizar el colorido de la vida al hacerla toda ella arte, tuvo como colofón ineludible la pérdida de la misma expresada en la locura, la tristeza y la muerte. A propósito, Chesterton (1952a) escribe que "en aquel mundo diabólico, creía verdaderamente en los demonios" (p. 81).

Reacción de G. K. Chesterton al esteticismo inglés

A partir de una constatación personal –dado que su experiencia misma del esteticismo lo llevó a rebelarse contra él–, Chesterton planteó otra forma de entender la estética como forma de vida, reaccionando igual al pesimismo y puritanismo victoriano de la época, causados por la desorientación técnica

[3] Chesterton hace un juego de palabras intraducible al español no explicado en la edición española: *Wilde* es el nombre del novelista y *Wildest* se traduciría como "lo más salvaje" y, al mismo tiempo, "lo más wildeano": "madness of *Wilde*, but I could at this time imagine the worst and *wildest* disproportions" (Chesterton, 1937, p. 93).

y moral expresada por autores como Lord Byron y Wordsworth. Chesterton responderá a los excesos del esteticismo inglés, partiendo al mismo tiempo de una visión estética de la vida. El siguiente extracto es decisivo para entender su particular reacción al respecto:

> En el fondo de nuestro de pensamiento, existía una llamarada o estallido de sorpresa ante nuestra propia existencia. El objeto de la *vida artística* y espiritual era sacar a la superficie esta sumergida aurora maravillosa, de modo que un hombre sentado en una silla pudiera comprender que estaba vivo y era feliz… Cuando empecé a escribir estaba lleno de una *nueva y fogosa* resolución de escribir contra los *decadentes* y los *pesimistas* que gobernaban la *cultura* de esa época (Chesterton, 1952a, p. 82).

En este apartado distinguimos cómo Chesterton salió del esteticismo de la época por medio de su propia experiencia; y cómo, sin embargo, comparte algunas de sus premisas. Lo examinamos a partir del análisis de *lo grato* que se contrapondrá a la imagen del yo solipsista del esteticismo inglés. Este apartado también especifica los puntos que Chesterton critica del esteticismo de Wilde, mostrando cómo reacciona a ellos. Él critica la concepción del placer de los estetas y su actitud aristocrática; en contraposición, propone lo que se podría llamar *placer poético* y una actitud básica desde el sentido común[4]. El apartado termina mostrando el elemento que Chesterton asimila del esteticismo inglés para elaborar su propuesta, la misma intención básica del esteticismo: la *revitalización de la vida,* pero matizada en tanto *vida cotidiana.* En el tercer apartado veremos el método de la estética chestertoniana.

Frente al estado de postración en el cual había caído Chesterton por el ambiente decadente de su época, él intentará salir con el planteamiento de una visión personal, según él, una propia "teoría mística rudimentaria" (Chesterton, 1952a, p. 81). Consistía, básicamente, en afirmar que "incluso la mera existencia reducida a sus límites más primarios, era lo suficientemente extraordinaria para ser estimulante" (p. 81). Para Chesterton, este mundo podía estar en la decadencia de un sueño ilusorio o en el pesimismo de una pesadilla, pero de lo que no se podría dudar era que uno se podía mover libremente en un lugar desconocido y fascinante, real o no, ilusorio o no; con

[4] En esta sección no examinamos todos los puntos que Chesterton contrapone al esteticismo inglés. Queremos mostrar aquellos que originan los despliegues particulares de su estética, los que se puntualizan en el tercer capítulo. Ahí se verá más ampliamente los demás elementos que él contrapone al esteticismo.

todo, si era una pesadilla, era "una pesadilla *grata*" (p. 81). No así sucedía en una pesadilla *agobiante*, donde la parálisis, el miedo y lo indefinido priman.

En esta reacción inicial de Chesterton al esteticismo queremos resaltar, como ya anticipábamos, el carácter de *lo grato*. El adjetivo tiene dos usos: el primero, se refiere a aquello que es agradable y, el segundo, se refiere a una persona que está agradecida. Queremos resaltar por qué lo grato, como lo agradable, juega un papel decisivo en la experiencia estética de Chesterton. Argumentamos que lo grato implicará una apertura al mundo, al ir más allá del yo.

Lo grato se presenta como momento fundante de la reacción de Chesterton porque ahí él constata que, pese a todo lo que podamos opinar sobre el mundo y nosotros –su existencia, si todo es sueño, si hay realidad, si hay mente– hay una experiencia básica de lo agradable. Por ejemplo, la sensación de movimiento ordenado. Él repara en que "poder mover los brazos y las piernas (o esos objetos externos, dudosos, situados en el paisaje, que se llamaban brazos y piernas) prueba que no tenía la parálisis de la pesadilla" (Chesterton, 1952a, p. 81); que por lo menos tenía la sensación excitante y sorprendente de poder moverse. Esto le da un carácter a la experiencia estética de ser al menos un "sueño despierto", que es "la sensación de que se cuenta con todo el espacio del mundo para estirar las piernas" (Chesterton, 2007b, p. 92). Chesterton escribe: "sentía, por tanto, esas dos emociones, indiscutibles e injustificables. El mundo era sorprendente, y no sólo eso: la *existencia* era una *sorpresa*, pero además era una sorpresa *agradable*" (Chesterton, 2013b, p. 70).

Al mismo tiempo, esta sensación de movimiento es acompañada con las limitaciones. Estas consisten en que muy pocas cosas son controladas y sentidas como necesarias o debidas, en tanto que no se sabe por qué se mueven sus miembros, por qué le resulta agradable esta o aquella impresión; o el motivo de la recepción de una impresión intensa que uno no se la ha dado a uno mismo, esto es, no ha sido controlada, ha sobrevenido. En últimas, se reconoce que hay cosas que no se entienden del todo. Lo grato le permite a Chesterton saber que debe ser algo en una realidad que le ofrece posibilidades variadas y estimulantes y, además, que no le corresponde por sí mismo en su ser limitado y acontecido: ni ser algo ni el darse en este "ensueño". Chesterton lo resume así:

> En primer lugar, el mundo es un lugar absurdo y sorprendente, que podría haber sido diferente, pero que resulta bastante placentero tal como es; y, en segundo lugar, que, ante esa sorpresa y ese absurdo tan placenteros, más vale ser modesto y aceptar las extrañas limitaciones de tan extraña bondad (Chesterton, 2013b, p. 75).

El autor afirma que había “en este modo de mirar las cosas, una especie mínima de gratitud mística” (Chesterton, 1952a, p. 81) y una “sorpresa ante nuestra propia existencia” (p. 82). Admiración y gratitud son los elementos en los que recae esa primera sensación de lo grato; elementos que se analizan en el método (II, 3), dado su carácter de permanencia (actitudes) y no de fugacidad, como la sensación. Sin embargo, esta reacción por lo grato se decantó en el escritor inglés no por una búsqueda de lo agradable por uno mismo, sino por algo más fundante y trascendente que posibilitara el agrado; esto es, no lo inmediato de la posibilidad de tener agrado, como lo harían los decadentes, sino aquello que posibilitara, por un lado, “ser nosotros algo” y, por el otro, algo que no nos es dado por nosotros mismos. En esta reacción al esteticismo, Chesterton permanecerá en un estado referente a la admiración por la existencia y al agradecimiento por aquello que no es realizado por nosotros mismos: nuestro estar y el recibir impresiones gratas.

Contrario a un esteta decadente, quien busca más placer por sus medios para una insaciable satisfacción del yo, para Chesterton estos estados desembocan fuera de uno, se puede decir que en una deuda con lo que esté más allá de uno y ha posibilitado esta experiencia: el mundo y yo, y aquello que permitió ambas. Dice él que esto lleva a una “deuda hacia lo que le ha creado y le ha permitido *ser algo*” (Chesterton, 1952a, p. 82). A diferencia del egocentrismo del esteticista que se paladea en su riqueza y fino tacto para rodearse de arte y placeres de los que el vulgo indocto no puede participar, para Chesterton, tener un simple placer ya expresa algo que no nos pertenece por derecho, que aparece y gratifica. Aunque pueda ser buscado, el placer llega como una impresión agradable que acontece. Dice él que todo ello debe llevar a un sacrificio simbólico, es decir, a pagar una deuda a aquello que no es dado por uno y, por tanto, va más allá de uno. Refiriéndose a los estetas apunta:

> Su emoción nunca me impresionó lo más mínimo, por la sencilla razón de que nunca se les ocurrió pagar con una especie de sacrificio simbólico por tanto placer. Yo tenía la sensación de que escuchar el canto de un mirlo bien

> merecía un ayuno de cuarenta días y de que para encontrar una prímula podría uno enfrentarse a las llamas (Chesterton, 2013b, p. 74).

Este espíritu marca la diferencia frente a la actitud del esteta en relación con el placer, en tanto que “su propia capacidad de disfrute aniquilaba la mitad de sus alegrías, y su búsqueda de nuevos placeres le hacía perder el principal de ellos: la sorpresa” (Chesterton, 2013b, p. 38). Porque el gratificar todo impulso implica, al mismo tiempo, la destrucción de su intensidad. De hecho, los caracteres de asombro, gratitud y deuda privilegian la humildad frente al placer, lo que permite un goce más intenso de él, dado que, al no ser buscado según los requerimientos sofisticados de un yo esteticista, involucra abrirse a lo inesperado y a lo no dado por uno; lo que le da un carácter de novedad y abierta disposición. Por eso “nunca se ha asestado un golpe tan duro, tan esterilizador, a los amores naturales y la risa del hombre como con ese *carpe diem* de los estetas. Para toda clase de placer hace falta un espíritu totalmente distinto; cierta timidez, cierta esperanza indefinida, cierta expectativa infantil” (Chesterton, 2007b, p. 93). Así lo expresa el filósofo de Cambridge Maurice Evans (2011):

> El verdadero placer está en su naturaleza excepcional y debe distinguirse por contraste y por un compromiso propio; de lo contrario, la vida del hedonista será una larga monotonía. El decadente es como una mariposa; su ronda de placer no necesita ser más divertida que la de un cartero, dado que no tiene ningún espiritual interés en los lugares que visita. Esta es la verdadera razón del aburrimiento de los jóvenes, y de la pérdida del deseo de Dorian (p. 11).

La particular mirada de Chesterton lo distingue de la búsqueda desaforada del goce sensible por parte de los estetas. De hecho, la actitud esteticista reduce la sensación grata al deleite corporal porque se simplifica la totalidad del mundo sensitivo a ese aspecto (Pieper, 1976). La apertura que provoca Chesterton implica poder percibir lo que está más allá. De modo que la reducción estética al placer sensible no solo implica perder otras posibilidades de tener experiencias estéticas varias, sino que quita otras formas básicas de placer, como podría ser la contemplación *desinteresada* (al menos de su satisfacción sensible) de un paisaje. Chesterton también resalta que el esteticismo provocó que la búsqueda insaciable de placeres, como pasó con Dorian Gray, llevara a dejar de sentir los placeres corrientes del día a día; a caer en la tristeza ante la ausencia de placeres fuertes; a persistir constantemente en pasiones negativas y a buscar el placer sin condiciones y sin límites. Ello

llevaría lo agradable a desaparecer por una simple satisfacción engañosa y muy fugaz de una sed insaciable. Todo lo cual el esteticismo se le presenta a Chesterton como "un movimiento y modelo estético que viola la moralidad y ni siquiera fue capaz de experimentar placer, que ultraja la cordura y no puede conseguir la exuberancia, que se contenta con un gorro de bufón sin campanillas" (Chesterton, 2004, p. 414).

Por eso Chesterton habla de llegar a unos *placeres poéticos*. Este matiz implica que se va más allá de la impresión sensible. El agrado apunta a una percepción reflexiva en la que no solo se afirma la sensación agradable, sino que se refiere a la belleza. Se trata de captar en lo cotidiano, a diferencia del decadente, las virtualidades artísticas, es decir, su belleza: "las calles, las tiendas y los aldabones de la arlequinada, *que para el esteta vulgar le dan un tono banal*, son en realidad la *esencia* misma del desplazamiento artístico" (Chesterton, 2004, p. 414). Incluso, momentos que se pueden considerar desagradables pueden producir en una estética chestertoniana placeres poéticos, como:

> Las innumerables limitaciones accidentales que constantemente se cruzan en nuestro camino –el mal tiempo, el tener que quedarnos en tal habitación o en tal casa, las discrepancias y desacuerdos, las esperas en las estaciones de ferrocarril, las cartas extraviadas, la falta de puntualidad cuando esperamos puntualidad, o, lo que es peor, la puntualidad cuando esperamos lo contrario–. A lo que yo canto es a los *placeres poéticos* que pueden derivarse de todo lo anterior (Chesterton, 2004, p. 39).

Así, a diferencia de lo que afirman los estetas, el placer también se puede encontrar en los inconvenientes. Este punto que concierne a la fealdad y la dificultad será ampliado en el tercer capítulo. Válgase apuntar que este placer en los inconvenientes ahora es visible dado que Chesterton amplía el objeto de lo grato. Es decir, hay también placer poético, esto es, hay placer en la belleza y, por tanto, puede haber *placer* en lo *desagradable* porque *se puede referir a la belleza* en lo que *por sí mismo genera repulsión*.

Al mismo tiempo, esta consideración permite a Chesterton rescatar los simples placeres cotidianos porque no son vistos bajo la óptica de "el placer por el placer" donde lo cotidiano se agota fácilmente, sino que "el secreto de la recuperación de los placeres naturales estriba en contemplarlos bajo el prisma de un placer sobrenatural" (Chesterton, 2012a, p. 86), en cuanto que

señalan a la belleza. Ella nunca se agota en las cosas, porque no la muestran toda; la belleza va más allá de ellas (de ahí su carácter de exceso, lo que afirma la predilección y raigambre metafísica tomista de Chesterton; asunto que aclararemos más adelante). De forma contraria, el deseo de los estetas por la novedad los llevó, como se ha visto en Dorian, a superar la experiencia ordinaria de la vida cotidiana por lo extraño y lo exótico. De esta manera, otro esteta como George Moore

> Busca los más exóticos muebles y plantas para su recámara, mientras que Dorian Gray pasa de rareza en rareza. A veces recolectará extraños perfumes, otras veces armas bizarras o joyas insólitas. Igualmente, cuando las excitaciones permisibles ya han sido probadas, se ven conducidos hacia el crimen y la perversidad. Baudelaire había establecido una moda con sus cadáveres y su "affreuse juive", y Moore se deleitará conscientemente en contar que frecuenta los más bajos lugares de París. Dorian Gray, por su parte, vivirá entre prostitutas y perversidades (Evans, 2011, p. 9).

Ese carácter de *novedad* que tiene el placer fue llevado a la práctica de modo erróneo por los esteticistas. Ellos tomaron muy en cuenta ese aspecto, pero lo llevaron a un exceso, en el sentido de que no se dejaron interpelar por la novedad del placer natural y cotidiano. Por el contrario, en una búsqueda abierta y directa, con todos los medios posibles, quisieron el placer siempre novedoso, distinto y, por tanto, más intenso. Sin embargo, cuando se propusieron actuar en consecuencia, "cuando el placer se convirtió en el fin de todo, la mente quedó saturada" (p. 10). Esto es así porque el exceso de placer implica su anulación.

Esto nos recuerda la expresión que pone Wilde en boca de Lord Henry acerca de poder levantarse todas las mañanas y estar en un mundo diferente, porque el mundo común y ordinario que se encuentra al frente ya se ha encontrado insípido. En Chesterton aparece todo lo contrario. En un cuento que escribió en 1912 titulado *Los países de colores,* el escritor inglés cuenta la historia del joven Tommy que está cansado del mundo cotidiano y le expresa a un viejo *Extraño* que todo podría ser distinto y mejor, si al menos se pudieran cambiar los colores del mundo. El Extraño le cuenta una historia sobre cómo él una vez fue cambiando los colores, a partir de su gusto exquisito, por la porción exacta de cada uno de uno de ellos, hasta que se sintió satisfecho con los que había puesto; al final se dio cuenta de que los colores del mundo nuevo eran exactamente los colores del mundo anterior. De lo que se

percató ahora era que había comprendido la distribución y el porqué de los matices de los colores. Al final el autor dice que Tommy "se quedó extasiado mirando su casa, con un nuevo brillo en sus ojos" (Chesterton, 2009b, p. 28).

La destrucción del agrado en lo cotidiano se da "en el momento en que una forma incidental de placer, que procede de un determinado artículo de consumo, se convierte en más importante que todo el vasto universo de los placeres naturales, que acaba por destruir" (Chesterton, 1959, pp. 14-15). Estos placeres naturales son los que se encuentran en la existencia ordinaria de lo cotidiano. Y así sucede que, cuando el placer se vuelve todo, no se encuentra placer en nada; es "el empeño puesto en producir placeres de una manera en que no pueden producir goce" (Chesterton, 1952b, p. 1202). Por eso, esa mirada primigenia del niño pide no la sofisticación del esteta, sino la disposición sencilla de apertura al mundo que se aparece tal cual es: "en nada se muestran más niños los niños, en nada exhiben con más precisión el orden sensato de la simplicidad, que en el hecho de verlo todo con simple placer" (Chesterton, 2007b, p. 116).

Ahora bien, Chesterton se opone a la sofisticación del dandi o del esteta, dado que le parece una filosofía aristocrática que no tiene en cuenta los pensamientos y opiniones genuinas del hombre común, del pueblo trabajador o de la sencillez de los niños. Dice Chesterton del esteta inglés que "ningún artista tan grande trabajó tanto para la burguesía como Oscar Wilde" (Chesterton, 2004, p. 304). En su novela de juventud *Basil Howe,* influenciada también por la figura de Walt Whitman (Chesterton, 2017), Chesterton ya muestra su contraposición a una filosofía aristocrática. Desde el principio afirma que la suya es una filosofía de la humanidad porque hay un reconocimiento efectivo de lo que es, hace y piensa el hombre común. En boca de Basil Howe, por ejemplo, Chesterton (2009a) dice que todo lo que hablaba tenía "una intensa y ardiente simpatía por la humanidad, no la pálida humanidad del poeta sino la variopinta y esforzada humanidad del hombre" (p. 102). O más adelante dice que hay que recuperar "un sentimiento de simpatía con los ignorados, de desafiante protección de los simples, la masa, los hombres anónimos" (p. 120). Ante la aparente superioridad y dificultad de la vida esteticista frente al vulgo, Chesterton dice que no se puede dejar que se anteponga:

> La superioridad de un experto a la temible autoridad de la turba… Quienes atacan la tradición basándose en la ignorancia de la gente de otras épocas de-

> berían afirmarlo en el Carlton Club y añadir que los votantes de los suburbios son ignorantes. A nosotros ese argumento no nos convence. Debemos otorgar gran importancia a la opinión de la gente normal cuando se pronuncia unánimemente sobre asuntos cotidianos (Chesterton, 2013b, p. 60).

Esto lleva a Chesterton a afirmar la importancia del sentido común o sensatez, que consiste en escuchar y estar abierto a la realidad tal cual se presenta en su inmediatez; en bajar las teorías abstractas a lo concreto y ver cómo se dan realmente las cosas.

Todo esto se contrapone a una charlatanería pseudocientífica, elitista y a los intereses egoístas de los que no solo tienen cierto poder intelectual, sino también político y económico. Asimismo, el sentido común se apoya en que las opiniones de la gente ordinaria se adecúan a la experiencia común y tradicional, bondadosa y bella, del mundo. El sentido común "argumenta a favor de los refranes populares: que ver es creer, que el movimiento se demuestra andando, que uno no se puede tirar al cuello de sí mismo, ni negar el hecho de su propia existencia" (Chesterton, 2013c, p. 156). Es decir, el sentido común se apoya en reconocer el valor profundo y la maravilla que tienen las cosas corrientes (Esquirol, 2011; 2015).

Es así que ante la visión egocéntrica, de pedestal y aristocrática del esteticista, Chesterton propone comprender "las necesidades corrientes de la gente corriente y un humanitarismo que no excluya a la humanidad" (Chesterton, 2004, p. 449). De lo contrario se cortaría de raíz la experiencia genuina de la humanidad que acepta en su cotidiana belleza las cosas ordinarias, como "en las cosas que unen a los hombres –el hambre y los bebés, la belleza de las mujeres y las promesas y amenazas del cielo–" (Chesterton, 2004, p. 300). Si no, tal como lo propusieron los esteticistas, esa búsqueda compleja de la belleza consistiría en "rebelarse contra la naturaleza porque es natural, contra la luz del sol porque es brillante, contra las montañas porque son altas, o contra la aparición de la luna porque es misteriosa" (Chesterton, 2004, p. 154). Chesterton (2004) reconoce que esto se debe a una "quisquillosa búsqueda de formas más libres y *refinadas*; [que] ha terminado en la carencia de formas" (p. 154). Por eso el escritor inglés desconfía de toda esta parafernalia y expresa que:

> Siempre me he sentido más inclinado a creer en la gente corriente y trabajadora que en esa clase particular y fatigosa de los literatos a la que pertenezco.

> Prefiero los *caprichos* y *prejuicios* de *quienes ven la vida desde dentro* a las *cristalinas demostracione*s de quienes la observan desde fuera (Chesterton, 2013b, p. 61).

Así, Chesterton propone una filosofía de lo cotidiano a partir del sentido común, y eso lo lleva a una estética de lo cotidiano. Sin embargo, hay que evitar el malentendido según el cual la estética chestertoniana sea simplemente una descripción de lo que se da *comúnmente* en la experiencia estética. Antes bien, Chesterton hace una estética de lo cotidiano que implica un plus, una agudización del sentido común, para captar la belleza en lo diario, porque no es raro que los sentidos, por el pasar del tiempo, se emboten y, por tanto, la experiencia de lo cotidiano se torne banal. La estética cotidiana sería como el sentido común agudizado. No en vano muchos comentaristas han considerado a Chesterton el filósofo del sentido común, como lo ha llamado Dale Ahlquist (2006), el presidente de la *Chesterton Society* de Estados Unidos. El filósofo granadino Juan Carlos de Pablos afirma que "Chesterton dedicó toda su vida a defender el sentido común y la visión del sentido común" (Pablos, 2013). De igual manera, el escritor inglés C. S. Lewis, creador del universo narrativo de Narnia, dice que "Chesterton tenía más sentido común que todos los demás modernos juntos" (Lewis, 2006, p. 255).

Ahora bien, frente a esta reacción a las ideas de Chesterton, hay que resaltar los elementos que rescató del esteticismo para elaborar su estética de lo cotidiano. La intención principal es la idea de *revitalizar la vida*, de hacerla, si se quiere, más vívida o más colorida, porque al joven Chesterton le daba la impresión, de que "ninguna vida vivía en absoluto" (Chesterton, 1952a, p. 81) en su entorno esteticista y decadente. Por esta razón él reacciona a las costumbres estereotipadas y desgastadas de su época. Escribe:

> Los años que van de 1885 a 1898 fueron como esas horas vespertinas en una casa rica de grandes habitaciones antes de la hora del té. No se creía en nada salvo en los *buenos modales*; y la esencia de los buenos modales es saber reprimir un bostezo. Un bostezo puede definirse como un *grito silencioso* (Chesterton, 2004, p. 323).

Ante esta crisis, él reaccionó de la misma manera que el esteticismo: emprendió la búsqueda de una belleza genuina en la propia vida. Recalcar la belleza como asunto primordial en la captación y en la experiencia de la cotidianidad fue su principal propósito. Así pues, la intensidad de la vida cotidiana vendrá de una captación plena de la belleza en ella:

> Los postes y las losas son tan reales como lo son en la actualidad… Poseen la misma sinceridad que siempre poseyeron, la *sinceridad del arte* como símbolo que expresa *verdades espirituales* bajo la *superficie de la vida*. Una sinceridad entendida en sentido artístico (Chesterton, 2008a, p. 144).

Por eso, la empresa de Chesterton consistió en que "gradualmente, contra este horizonte gris, [haga] su *aparición la belleza* como algo realmente fresco y delicado y, sobre todo, sorprendente" (Chesterton, 2012a, p. 55). Sin embargo, este desocultamiento de la belleza se da por escorzos, debido a que los otros elementos del ser se encuentran en ella de modo complejo. Por nombrar uno, sacar a la luz la belleza implica hacer surgir la bondad de las cosas, dado que "el mal, al contrario que el bien, tiene un poder de aislamiento, de endurecimiento frente al exterior, que hace que el hombre se vuelva ciego a las bellezas" (Chesterton, 2004, p. 211). A diferencia del decadentismo, Chesterton (2004) no se quedó en un esteticismo reductivo, antes bien, supuso:

> El discreto servicio cotidiano de las cosas antes de suponer que admira artísticamente su belleza. Deberíamos darnos cuenta de que los campos de trigo son buenos, antes de ver que son dorados; deberíamos saber que los árboles darán fruto, incluso antes de permitirles dar flores (p. 65).

Por esta razón, la estética de Chesterton se abrió a muchos elementos que aparecen en el mundo y se aplican a la belleza de las cosas diarias. Pues bien, esta belleza no se identifica en exclusiva con las bellezas naturales o a las producciones artísticas como la pintura, la música, la escultura, etc., como creyeron los románticos o los decadentes; también se aplica a la ciudad, que para algunos es nuestra realidad cotidiana. Sin embargo, a veces se piensa que "existe una distinción absoluta entre lo natural y la ciudad; se supone que el campo es íntegra y esencialmente pintoresco, y la ciudad íntegra y esencialmente prosaica" (Chesterton, 1959, p. 21). Ante esto Chesterton propone una captación estética que revitalice nuestro entorno, no solo natural sino citadino; el filósofo inglés afirma que eso lleva tiempo. Como según cree "la belleza del campo no era algo que, cuando estudiamos la historia de las ideas humanas, apareciera evidente" (Chesterton, 1959, p. 23). Además, escribe:

> Debieron transcurrir muchas generaciones para que el hombre comprendiera la belleza del macrocosmos en que vive; muchos siglos pasaron antes de que percibiese que las grandes montañas son espléndidas y que el diminuto musgo es al menos igualmente espléndido. ¿No es posible entonces –puede argumentar-

> se razonablemente– que hagan falta otras muchas generaciones para que el hombre comprenda la poesía del microcosmos en que habita? ¿No es posible que tarde un poco en entender que las grandes chimeneas de las fábricas son espléndidas, y las pequeñas jugueterías londinenses igualmente espléndidas? ¿No sería posible sostener que a algún futuro poeta le resultará tan fácil hablar del violeta exquisito de las lejanas chimeneas como de las cumbres lejanas, o de los hilos del telégrafo irradiando a través del terminal como de la telaraña irradiando a través de la entrada a la cueva, o del destello propio de una joya de las lámparas en la tarde como del destello propio de las joyas de las estrellas? Puede parecer ridículo profetizar siquiera tales alteraciones del sentimiento. Pero le habría parecido por lo menos igualmente ridículo a un hombre de la Edad de Piedra que le dijeran que el fuego o el agua podían llegar a considerarse, hablando en propiedad, poéticos (Chesterton, 1959, p. 24).

Esta cita sintetiza el designio de la revitalización estética de Chesterton: que se encuentre lo poético o la belleza en las cosas de la vida diaria. Incluso, si no podemos captar la belleza constante que se nos aparece día a día, ¿cómo vamos a captar una belleza *sublime*? Porque, de hecho, muchas personas de la "élite intelectual", según el escritor inglés, se cuestionan asuntos demasiado abstractos, separados de la vida concreta, estimando posibilidades, teorías o inquisiciones minuciosas sobre el lenguaje, la mente, el yo… Y mientras tanto se nos pierde lo esencial. La persona sencilla, en cambio, se cuestiona "acerca de este árbol o aquel templo, sobre esta cosecha o aquella canción de taberna, *totalmente incomprendida, totalmente intocada*" (Chesterton, 2004, p. 302). En su *Filosofía de la proximidad* Josep M. Esquirol hace especial énfasis en la mirada atenta, profunda, pero, al mismo tiempo, muy sencilla que permite la cercanía a las cosas. Recordando la anécdota que cuenta Aristóteles sobre Heráclito, Esquirol nos muestra que la mirada cercana a las cosas cotidianas permite captar lo sublime y lo hermoso que yace en lo pequeño:

> No hace falta nada extraordinario. Ninguna transformación gigantesca. Ni ninguna posición sobresaliente de autoridad, poder o intelectualismo mal entendido. Sólo cercanía de lo más sencillo… "se cuenta un dicho que supuestamente le dijo Heráclito a unos forasteros que querían ir a verlo. Cuando ya estaban llegando a su casa, lo encontraron calentándonos junto a un horno. Se detuvieron sorprendidos, sobre todo porque él, al verles dudar, les animó a entrar invitándoles con las siguientes palabras: "También aquí están los dioses". Afirmación, esa de Heráclito, que nos recuerda a Santa Teresa: "¡También entre los pucheros anda el Señor!" (Esquirol, 2011, p. 77).

Asimismo, Chesterton (2004) afirma que "nadie tiene derecho a olvidar su taza de té porque esté pensando en Platón. Si no comprende la taza de té que tiene delante de los ojos, ¿cómo va a comprender a Platón a quien no ha visto nunca?" (p. 332). Esta revitalización de lo cotidiano da una nueva orientación a la revitalización estética que permitirá captar "la belleza del universo entero, que es como un jarrón frágil y exquisito y, entre otras cosas, de la belleza de las tazas de té de los demás" (p. 332).

En resumidas cuentas, de esta revitalización de la vida se puede afirmar –como lo hizo Chesterton en contraposición a las confusiones esteticistas de su época– lo que en su momento hizo el arquitecto William Morris al revitalizar el trabajo manual ante el creciente industrialismo del siglo XIX:

> Su desbordante entusiasmo será recordado cuando la vida humana haya asumido nuevamente colores exuberantes y comprobado que este dolorido gris verdoso de la *penumbra estética* en la que ahora vivimos, a pesar de la opinión de los pesimistas, *no es el gris de la muerte, sino el del amanecer* (Chesterton, 2012b, p. 162).

Méthodos hacia la estética cotidiana de G. K. Chesterton

A partir de las obras de Chesterton, en este apartado hacemos exégesis de los elementos metódicos que orientan un camino –μέθοδος– o una dirección para elaborar una estética de lo cotidiano. Más que un método estricto –en tanto conocimiento de las operaciones manifiestas de la filosofía o un tipo de ejecución rigurosa sobre los actos intelectuales en sentido crítico– es un tipo de procedimiento que implica ciertas disposiciones particulares del sujeto; es un *truco* que permite el acceso a una perspectiva distinta de conocimiento para captar un ámbito de lo ente (Seifert, 2008). De modo que deja distinguir ciertos aspectos que no se ven de la misma realidad que está frente a nuestros ojos. Este camino –*méthodos*– que proponemos con Chesterton responde a una exigencia del ser, es decir, la misma realidad del ser nos exige ese camino. Por eso, no intenta ser artificioso.

En esta parte no se hace un análisis estrictamente estético, sino que el método permite formular una estética de lo cotidiano. Se puede decir que al método se constituye a partir de ciertas actitudes ontológicas necesarias; ellas sirven como *condición de posibilidad* para la experiencia estética de lo cotidiano y su posterior estudio estético (C. III). Se trata, entonces, de una

labor metafísica, pero operada existencialmente. Así, Chesterton concuerda con el *corazón* de Tomás de Aquino[5]: en él no se mantiene tanto la terminología tomista, como una actitud realista, clara, dialógica y trascendente frente al ser. En este sentido, conserva un cierto tomismo desde el sentido común agudizado, "pues lo que otorga el sentido común al que piensa es el contacto con el ser en su expresión más básica y originaria" (Argüello, 2016, p. 47). Y se opone claramente al proyecto de la Modernidad, dado que como lo sustenta Salvador Antuñano (2002), Chesterton le contrapone la confianza en la experiencia inmediata personal, la tendencia humana natural y la experiencia común de la humanidad. En efecto, en Chesterton se da una postura de trascendencia opuesta a una inmanencia solipsista. Por eso, el escritor inglés sostiene la primacía del ser sobre la razón. Hay que abrir la mente, pero para recibir algo sólido como la realidad (Chesterton, 2011), y evitar todo *impresionismo* en tanto escepticismo que se queda en la inmediatez y no permite hacer metafísica (Chesterton, 2012b). En últimas, se plantea aquí un método que responde a una ontología y que, aunque se distingue de un acercamiento propiamente estético, se mantiene en la identificación tomista trascendental del ser y la belleza; esta, sin embargo, llevará el peso chestertoniano de su razón y corazón poéticos, como se verá más adelante.

En síntesis, aquí se plantea un tipo de *actitudes básicas,* condiciones necesarias o umbrales desde las que se puede hacer una estética de lo cotidiano en clave de Chesterton. Es un tipo de *méthodos* en cuanto que abre un *camino* especial de reflexión estética sobre lo cotidiano. Estas actitudes se presentan como una configuración o restricción en la experiencia del sujeto. Identificamos tres: *la contingencia, el asombro y la gratitud*.

---

5 Ha habido ciertas dudas sobre la lectura de las obras de santo Tomás por parte de Chesterton. Algunos afirman que él leyó previamente las obras de Tomás y posteriormente, asimilado el espíritu tomista, escribió sus obras (Ker, 2011). Otros afirman que Chesterton llegó por su reflexión propia y original, por un camino particular a descubrir las mismas verdades fundamentales que se pueden encontrar en el Aquinate (Antuñano, 2002). Nosotros pensamos que, aunque se puede sospechar que Chesterton leyó algo de Tomás en su juventud, lo leyó principalmente para la biografía que hizo de él (Chesterton, 2013c), y, con todo, según cuenta Ward (1943), lo leyó rápidamente. Sin embargo, el *corazón de Tomás* sí palpita en Chesterton desde su conversión en la juventud. Algunas comparaciones entre Chesterton y Tomás como con algunos filósofos tomistas se pueden ver más con detalle en Romero M. y Irizar L. (2017) y en Romero M. y Camargo N. (2017).

***

Chesterton (2004) constató la experiencia de la nada como requerimiento vital para dar el siguiente paso: sobresaltar o traer adelante las realidades cotidianas, en las que "el hombre vea cosas, ante el negro telón de la nada" (Chesterton, 2004, p. 218). La nada es una experiencia del mundo que está en constante implicación con él. Ella no solo envuelve la constatación de que hay cosas que son y no-son, sino también el hallazgo de la posibilidad de ser y no ser de las cosas. En esta línea se muestra, además, la limitación de nuestras capacidades frente a las cosas, en cuanto que el no-ser manifiesta que no todo está en nuestro intelecto o en nuestras manos y que, aunque esté, todo se presenta con un ser más profundo: por más que se quiera abarcar, siempre hay algo más que nunca se agota. Esto lleva a que siempre hay algo que no-es o no-está todavía ahí. Para Chesterton, esto es la constatación continua de la nada –al menos la relativa– que se despliega palpable en la contingencia (puede que no x), asunto que manifiesta el misterio del ser, esto es, que el ser tiene una profundidad que no se deja aprehender totalmente o dominar por nuestras capacidades cognitivas y volitivas.

Por eso, para Chesterton las cosas se presentan *siempre* con la posibilidad de no-ser. Podrían no-ser y es cierto que antes no habían sido; tal como una planta nace, una persona muere y el agua se acaba, etc. Sin embargo, una mirada poco reflexiva daría por sentado que la realidad está ahí o en nosotros, sin ese carácter de contingencia porque, o estaría fundamentada en un yo impertérrito o en una objetividad ingenua. Al contrario, a Chesterton le "parece mucho más sorprendente pensar que cualquier persona de las que andan por la calle *podría no haber sido*" (Chesterton, 2013b, p. 83). Y una explicación física, cronológica o circular simplemente no resolvería la cuestión:

> Todo ser humano ha olvidado quién es y de dónde viene. Todos sufrimos la *aniquilación* de nuestra memoria. Ninguno de nosotros vio su propio nacimiento; y de haberlo hecho, tampoco se habría resuelto el *misterio*. Los padres son un deleite, pero no una explicación. El único sitio al que ningún hombre, por aventurero que sea, puede remontarse es a su propia existencia (Chesterton, 2004, p. 368).

No se resuelve el problema porque este radica en una captación metafísica de las cosas. Para Chesterton, la nada conlleva la afirmación de que

las cosas son. De hecho, ante la pregunta ¿ser o no-ser?, Chesterton (2013c) responde: "ser: he ahí la cuestión" (p. 115). Sin embargo,

> Hasta que no nos demos cuenta de que las cosas pueden no ser, no podremos darnos cuenta de lo que las cosas son. Hasta que no veamos el fondo de oscuridad no podremos admirar la luz como cosa única y creada. En cuanto vemos la oscuridad, toda la luz se ilumina, repentina, cegadora y divina. Hasta que no imaginamos la no entidad, subestimamos la victoria de Dios, y no podemos darnos cuenta de las victorias de Su guerra antigua. *Que nada sepamos hasta que no conocemos la nada* es uno de los millones de bromas de la verdad (Chesterton, 2007b, p. 59).

Empero, nuestra mirada puede estar ofuscada y no captar –por decirlo así– la bondad de la nada, simplemente porque la realidad se nos presenta como debida, con una necesidad de ser así. Uno de los principales enemigos de esta postura, según Chesterton, es la ciencia cuando su método se totaliza, es decir, la tentación de la explicación científica del mundo puede tener el efecto de apagar la mirada y aminorar el asombro. Dado que se podría caer en un *reduccionismo* (Esquirol, 2006) de la realidad en el que su descripción, a partir del método científico, se proclame como asunto último y radical, indudable y válido; con el peligroso colofón de relacionarse con todas las cosas a través del dominio y el uso. Para entender esta crítica hay que tener en cuenta que en la época de Chesterton –principios del siglo XX– no solo imperaba el pensamiento científico sobre otras formas de acercase a la realidad, sino que pululaban "teorías" científicas que se autoproclamaban como verdades últimas: así en la antropología, la sociología, la biología y la física, etc. Ya en 1908, Chesterton criticaba de base la ley científica:

> La ley no es una ley. Una ley implica que conocemos la naturaleza de la generalización y de la promulgación, no sólo que hayamos reparado en algunos de los efectos… No se trata de leyes, porque no comprendemos su formulación general; ni tampoco de necesidades, porque, aunque podemos contar con que ocurran en la práctica, no tenemos derecho a decir que así ocurrirá siempre. Que contemos con el curso ordinario de las cosas no nos sirve como argumento en pro de la inalterabilidad de la ley (como imaginaba Huxley). No contamos, sino que apostamos basándonos en ello… Todos los términos utilizados en los libros de ciencia, «ley», «necesidad», «orden», «tendencia» y demás, son en esencia inintelectuales porque dan por supuesta una capacidad de síntesis interna que no poseemos (Chesterton, 2013b, pp. 66-67).

Esta perspectiva no debe entenderse como pueril escepticismo; antes bien, Chesterton propone entender las cosas de una manera más amplia que deje lugar a la constatación continua de la nada, del misterio y, en parte, de la volubilidad de las cosas. Su propósito no es despertar el agnosticismo, sino quitar la tentación desencantadora de una mirada científica cuando acapara todos los componentes de la vida. La nada va a permitir captar, aún más, que las cosas *están siendo*. Por eso, Chesterton no se queda en la radicalización de la nada, de lo efímero o del puro movimiento diferencial; antes bien, dice que hay que dar el siguiente paso hacia la afirmación del ser, de lo contrario, nos quedamos en nada. Como escribe irónicamente en la introducción a *Ortodoxia*: "a quien prefiera la nada, nada le doy" (Chesterton, 2013b, p. 11).

La nada implica captar el misterio de las cosas, la constatación de que ellas no siempre han sido y reclaman un fundamento de su ser. Esta mirada es insuficiente si se queda en un *razonamiento lógico* que reclame una causa suprema –un ser que tuviera el ser por sí– que participara el ser a los entes finitos y contingentes. Escribe Chesterton: "extraer el alma de las cosas con un silogismo es tan imposible como sacar al Leviatán del agua con un anzuelo" (Chesterton, 2004, p. 362). Antes bien, Chesterton propone una visión más concreta. Para eso propone ciertos ejercicios existenciales que permitan *darse cuenta personalmente* de lo radical del misterio del ser; en este caso, de su dependencia intrínseca que apunta fuera de sí: a un fundamento verdaderamente ontológico. Por ejemplo, una forma de aprehender lo anterior es mirar las cosas al revés:

> Una de las consecuencias de contemplar el mundo al revés, con los árboles y las torres colgando cabeza abajo, tal y como los vemos reflejados en un estanque, sería el subrayar la noción de *dependencia*. Tiene una relación literal con el latín porque el verdadero significado de "depender" es colgar; en ese sentido sería mucho más gráfico el pasaje de las Sagradas Escrituras que narra que Dios colgó el mundo de la nada (Chesterton, 2012a, p. 90).

En los relatos reunidos en *El poeta y los lunáticos,* el poeta Gabriel Gale hace el pino en un momento del primer relato: se apoya sobre sus manos, con los pies al cielo, viendo el mundo al revés. Y ante la estupefacción de los demás dice:

> Suelo hacerlo porque es muy útil para un paisajista buscar perspectivas nuevas, ver el paisaje al revés, con la cabeza a la altura del suelo. *Así contempla uno las cosas tal como son en realidad;* es una verdad preclara, tanto en el *arte* como en la *filosofía*… ¿Permite que le confíe un secreto?... El mundo está cabeza abajo.

> Todos andamos cabeza abajo y hasta con la cabeza en los pies. Somos como las moscas agarradas al techo. Si no nos caemos es porque el milagro existe (Chesterton, 1998, pp. 16-17).

Se trata de ver el mundo colgando de esa manera, con ese peligro constante de poder derrumbarse y con la convicción de que aun así *es*. Esta convicción se apoya en la aceptación personal de que debe haber una dependencia de las cosas, lo que implicaría ver de nuevo las realidades cotidianas: que se puedan ver, entonces, "con cariño cada teja de los escarpados tejados y a cada uno de los pájaros posados sobre las almenas; sin embargo, los vería a la luz nueva y divina de la dependencia y del peligro eternos" (Chesterton, 2013b, p. 90).

Esta visión de la nada y la dependencia llevará a la siguiente actitud que nos permita revitalizar las cosas de la vida diaria. Porque *el que ha visto*, esto es, "quien ha visto el mundo entero colgando del *hilo* de la misericordia divina, ha visto la verdad, casi diríamos la verdad desnuda; quien ha contemplado su ciudad patas arriba la ha contemplado en la posición correcta" (Chesterton, 2012a, p. 93). La nada nos prepara para la segunda y tercera actitudes, porque "desde lo más profundo de la *nihilidad* nace una noble acción dominada *alabanza*" (p. 92), acción que reúne el asombro y el agradecimiento.

***

La segunda actitud es el *asombro*. El filósofo alemán Josef Pieper (2000) define el asombro desde una perspectiva negativa y positiva. La negativa es:

> Que quien se asombra no sabe, o mejor, no sabe plenamente; no comprende… Forma parte del asombro que el hombre afectado por él enmudezca por un instante… El sentido del *asombro* es la experiencia de que el mundo es más *profundo* y más amplio, más *misterioso*, de lo que parece al entender cotidiano... Lo humano es, por un lado, no entender (como lo hace Dios), y por otro no endurecerse, no encerrarse en el mundo supuestamente esclarecido de lo cotidiano (pp. 59-60).

En la parte positiva dice Pieper (2000): "donde hay capacidad de alegrarse, hay también capacidad de asombrarse. La alegría de quien se asombra es la alegría de quien comienza, de un espíritu siempre atento a lo nuevo, a lo inaudito" (p. 60).

Chesterton (2007b) corrobora lo anterior. De hecho, la constatación de la nada lleva a admirarse de que el ser sea, en tanto que pudiendo las cosas no

ser, el ser se alza frente a tal nada. Esto genera el asombro, distinto al orgullo o al embotamiento de los sentidos:

> Que Shaw tuerza el gesto y mire con altivez el colosal panorama de imperios y civilizaciones no ha de convencernos necesariamente de que vea las cosas tal como son. A mí me convencería más de que las ve como son si lo encontrara mirándose los pies poseído de asombro religioso. « ¿Qué son esos dos hermosos e industriosos seres –lo imagino preguntándose entre murmullos– que veo por todas partes y que me sirven sin yo saber por qué? ¿Qué maravillosa diosa madre me los ofreció, sacándolos de la tierra de los gnomos? ¿A qué dios de los confines, a qué bárbaro dios de las piernas, debo rendir tributo con fuego y vino, para que no salgan corriendo conmigo encima?» (p. 58).

Además de ver las cosas desde su trasfondo de la nada, lo que implica verlas en su carácter de cosas reales, importantes –que *están siendo*– esta mirada asombrada también implica el trabajo intelectual de *verlas por primera vez* para sobresaltarlas. Esta idea chestertoniana se compagina muy bien con el filósofo catalán Esquirol (2006) cuando presenta la recuperación de la mirada para poder ver significativamente lo cotidiano:

> Cuando, por los motivos que sea, esta capacidad se ha ejercitado mal o está sujeta a diversas distorsiones, aprender a mirar significa mirar de nuevo, como si las cosas apareciesen por primera vez a la luz del sol. Aprender a mirar significará, también, detenerse en lo sencillo y en lo habitual. La mirada humana más penetrante es la que detecta el carácter extraordinario de lo más común. "Quiera Dios conceder penetración al filósofo en aquello que está ante los ojos de todos", escribía Wittgenstein (p. 76).

Se trata "de iluminar las cosas naturales con una luz nueva y sobrenatural… recuperarlas definitivamente" (Chesterton, 2012a, p. 74). Porque "si miras una cosa novecientas noventa y nueve veces, estarás perfectamente a salvo; si la miras una milésima vez, te expondrás al espantoso peligro de verla por vez primera" (Chesterton, 1994b, p. 23). Según él, esta visión primigenia –si se quiere– sobre las cosas, se consigue, por un lado, separándose de la *costumbre* de considerar *así siempre* las cosas; y, por el otro, *aislando* el objeto.

La *costumbre* se puede *desplazar* si intentamos ver las cosas, no desde presupuestos científicos, sino como asuntos no explicados del todo que conllevan un alto grado de misterio e ininteligibilidad. Chesterton propone la imagen de los cuentos de hadas, en la que, aunque se den *regularidades lógicas*, se dan,

en especial, *maravillas ontológicas*. Es decir, es común encontrar en estos cuentos que dos más dos será igual a cuatro, pero, al mismo tiempo hallamos que un árbol puede dar tulipanes rojos y en los ríos puede correr vino. Él resalta que las cosas tienen un carácter de *encantamiento* y *ensalmo* en tales fantasías, a diferencia de la explicación determinista donde imperan los términos de ley o necesidad (Chesterton, 2013b). En deslinde de una perspectiva reductiva, la visión de los cuentos de hadas nos ayuda a volver a nuestra realidad cotidiana con otra mirada:

> Dichos cuentos sólo afirman que las manzanas eran doradas para traernos a la memoria el momento olvidado en que descubrimos que eran verdes. Hacen que en los ríos corra vino para recordarnos por un instante que en ellos corre agua (Chesterton, 2013b, p. 68).

En los cuentos de hadas también se da el descubrimiento de posibilidades nunca antes exploradas: convertirse en un animal, encontrarse con entidades desconocidas o con lugares siempre encantadores y tenebrosos. Esto implica una *vuelta* a nuestra misma realidad, pero con esa capacidad de *ver posibilidades nuevas*. De hecho, en cada uno de los cuentos de la recopilación *El club de los negocios raros* se da el descubrimiento de una nueva profesión en nuestro mundo común. Dice el escritor inglés que esto es sumamente alentador porque "descubrir que había diez profesiones nuevas en el mundo era como contemplar el primer buque o al primer arado: producía la sensación de que el hombre se encontraba todavía en la infancia del mundo" (Chesterton, 2016, p. 2).

La otra condición es *aislar* el objeto. Según Chesterton (2007b) se podría conseguir, por ejemplo, que ante la presencia de "un monstruo de ojos impenetrables y pulgares milagrosos, con sueños raros en su cabeza, que siente una curiosa ternura ante un lugar o un recién nacido, [tengamos] motivo de asombro y respeto" (p. 57). Es decir, que nos asombremos ante un *simple* ser humano, que es la imagen del caso; lo que se logra si nos concentramos en el objeto y quitamos prejuicios como la aceptación llana, en la que se declara de él, por decir algo, "esto es simplemente así". Escribe Chesterton (2004): "mientras veamos un árbol como un objeto obvio, creado natural y razonablemente para servirles de alimento a las jirafas, no podemos maravillarnos ante él" (pp. 361-362). En otro lugar agrega que es la misma "tendencia a cansarnos de las maravillas. Si viéramos el sol por vez primera, nos parecería el meteoro más temible y hermoso de todos" (p. 137). Así lo expresa

Esquirol (2018): "no cesamos de abstraer y de confundirlo todo en un Todo. Los niños no lo hacen: cada cosa es cada cosa, en su concreción y en su verdad" (p. 146).

Algo que puede aminorar el valor del objeto es la comparación entre las cosas, como decir "en fin, este no es tan grande como tal" o "el otro es mejor." Así, esto lleva "a subestimar el objeto por comparación… dado que todas estas capciosas comparaciones están basadas sobre la extraña herejía de que un ser humano tiene derecho a poseer" (Chesterton, 1952a, p. 299). El escritor inglés amplía en otra parte esta idea:

> Sólo la costumbre, bastante arbitraria y mojigata, de comparar con otra cosa nos permite sentirnos cómodos en su presencia. Un sentimiento de superioridad nos hace modernos y prácticos; los hechos descarnados nos harían hincarnos de rodillas, como presas de un temor religioso. Es el hecho de que todos y *cada uno de los instantes de la vida consciente son un prodigio inimaginable.* Es el hecho de que todos y cada uno de los rostros que vemos en la calle contienen *la sorpresa inesperada e increíble* de un cuento de hadas. (Chesterton, 2007b, p. 57).

No solo los cuentos de hadas permiten la recuperación o el despertar de las cosas cotidianas. También se puede dar por la ayuda de lo que él llama la *literatura del absurdo* (Chesterton, 2014b). En ella entra la corriente del *nonsense* inglés, como la llamó Edward Lear, que consistía en escribir prosa o verso parodiando, haciendo juegos de palabras, de forma humorística y absurda sobre hechos cotidianos[6]. Chesterton (2004) reconoce que, con Alicia, Lewis Carroll: "buscaba mirar a través de aquellas puertas extrañas y maravillarse ante aquellas ventanas ajenas que se abren hacia fuera por doquier en un país brillante y silencioso" (p. 75). Dice también que "la filosofía se esconde tras esa visión de un mundo seco, a la espera del benéfico diluvio de la risa"

6 Más o menos esto fue continuado por otras corrientes literarias y estéticas como el dadaísmo, el surrealismo y el teatro del absurdo. Además, estos productos artísticos podrían ser objeto de estudio según una estética de lo cotidiano. Por ejemplo, se podría hacer un análisis del libro de Julio Cortázar *Historia de Cronopios y de Famas* a partir de esta particular estética; de hecho, encontramos que en este libro se presenta explícitamente una reflexión de lo cotidiano en sentido estético. También se podrían analizar los cuadros del pintor bielorruso Leonid Afrémov, en donde encontramos referencias muy claras al embellecimiento de situaciones cotidianas. Valdría la pena, entonces, para un estudio posterior, analizar ciertas obras literarias y artísticas del siglo XX, preguntándonos cómo en ellas se revitaliza la vida cotidiana en un sentido estético.

(2008a, p. 137). Por ejemplo, esta mirada de maravilla –ligera, con buen ánimo– nos permitiría que, al ver el cuello de una jirafa:

> Sólo cuando lo consideremos una prodigiosa ola viviente que se eleva del suelo hacia el cielo sin ninguna razón particular, nos quitaremos el sombrero para perplejidad del guarda del parque. En realidad todo tiene un lado oculto, como la luna, la protectora del absurdo. Visto desde el otro lado, un pájaro es como una flor que ha logrado romper la cadena del tallo, un hombre un cuadrúpedo que pide algo sobre las patas traseras, una casa un sombrero gigantesco para proteger al hombre del sol, una silla un utensilio con cuatro patas de madera para un lisiado que sólo tiene dos (Chesterton, 2004, pp. 361-362).

Walt Whitman fue otro de los literatos que ayudaron a Chesterton (2007b) a sonsacar estos objetos cotidianos. Escribe: "esa emoción, que todos nosotros relacionamos con cosas como el nacimiento y la muerte… [a veces] se vuelve innata y constante para algunas personas en momentos corrientes, en lugares comunes… lo mismo que para Walt Whitman" (p. 224). De hecho, este poeta cantó para todos y cada uno de los seres humanos y para las cosas sencillas y diarias como a una brizna de hierba. Otro autor que le sirvió al joven Chesterton fue Robert Browning del cual escribió un largo ensayo (Chesterton, 2010/1903); Juan Carlos de Pablos dice que Browning le ayudó a Chesterton a llegar "a la conclusión de que la vida es como una obra de arte peculiar: hace falta un artista, un creador, para la realización de tantas maravillas existentes" (Chesterton, 2013c, introducción). Otro autor literario fue R. L. Stevenson, del cual escribió una extensa biografía (Chesterton, 2014c) y aprendió de sus historias aventureras "lo que Stevenson llamó el gran teorema de que la vida merece ser vivida" (Chesterton, 2013c, p. 115). La literatura fantástica y especialmente George Macdonald, al cual Chesterton hizo el prólogo de la obra *Phantastes* (Macdonald, 2012), fueron decisivas para captar ese matiz mágico y misterioso de la realidad. Además de otros, hay que resaltar la influencia de Charles Dickens, de quien escribió un libro muy alabado por T. S. Eliot (Chesterton, 2014a); dice que Dickens le enseñó, al igual que las obras sobre Sherlock Holmes, a encontrar la poesía de la ciudad, por lo que:

> Será recordado siempre como el gran ejemplo de todo lo que hizo grande a Dickens; de la solemne jovialidad de la amistad, de las aventuras erráticas por los viejos caminos ingleses, de la hospitalidad de las viejas tabernas inglesas, de la gran amabilidad elemental y el honor de los antiguos modales ingleses (Chesterton, 2004, p. 271).

***

La *gratitud* es el tercer elemento crucial para la revitalización de las cosas habituales. Esta actitud es entendida como una respuesta frente a las cosas magníficas concretas de la vida diaria. El filósofo Dietrich Von Hildebrand (2000) define la gratitud en dos sentidos. En lo negativo:

> Es lo contrario del embotado, del que permanece en aquella somnolencia que basta sólo para realizar la vida práctica y el cumplimiento de las necesidades vitales. El agradecido es lo contrario de aquel que permanece en la periferia y todo le parece natural (p. 18).

En lo positivo:

> Presupone el captar y comprender los valores de todos los regalos recibidos… y [supone] el captar y comprender el carácter del bien objetivo destinado a la persona… veo en tal regalo el *pro*, el gesto amable y afirmativo *para* mí y el regalo *qua* [en cuanto a] regalo (pp. 16-17).

El resultado del agradecimiento es la consideración de lo *valioso* e *inmerecido* que es lo cotidiano. Por eso se agradece. De hecho, el agradecimiento implica una mirada de atención y respeto frente a lo diario, "la gratitud es un pleno entregar-se" (Von Hildebrand, 2000, p. 50). Se vuelve a *revalorar* lo cotidiano. Ya que:

> La significación ontológica última de los valores, del ente que es portador de un valor, del ser valioso frente al ser indiferente, resplandece cuando consideramos el reconocimiento ante los valores frente a la ceguera ante ellos. Vislumbramos lo que significa el ser "ardiente" de los valores -la dimensión suprema del ente-; percibimos que aquí rozamos un misterio primario (Von Hildebrand, 2000, p. 15).

Para superar tal ceguera, Chesterton cree que la humildad es necesaria como preludio de la gratitud a las cosas, en vista de reconocer los valores, para captarlas en su verdadero ser. La humildad consiste en ver la realidad con reverencia y respeto. Escribe Chesterton (1952a): "la humildad es… para mí la *puerta* de la *tierra*" (p. 301). A diferencia del orgullo intelectual o el desaforado consumismo, esta mirada no se impone a la realidad de modo egoísta para tratarla como medio de fines puramente utilitarios (Esquirol, 2006). La humildad permite captar lo frágil y delicado de las cosas y de uno mismo, lo que lleva a apreciar el "valor inestimable y delicado de la vida" (Chesterton, 2013b, p. 82) y "ensalzar sincera e infantilmente el espléndido sensacionalismo de las cosas" (Chesterton, 2007b, p. 137).

Esta apreciación permite gozar de las cosas en sentido pleno, en la profundidad de su ser y su diferencia, dado que así se presentan cargadas de significado y belleza. El humilde "verá la hierba como ningún otro hombre puede verla, y verá un sol que solo él conoce" (Chesterton, 2007b, p. 211), porque el que conoce la *diferencia* de las cosas las trata con *deferencia*. Tendrá la "simplicidad que acepta y disfruta" (Chesterton, 2007b, p. 111) porque "el único modo de disfrutar hasta de una mala hierba es sentirse indigno incluso de una mala hierba" (Chesterton, 1952a, p. 298). Es importante resaltar aquí el uso constante que hace Chesterton de la paradoja. Para el escritor inglés, la humildad es una de las virtudes que aparecen cargadas de elementos paradójicos. Ella hace grande lo pequeño, pero para eso hay que querer no ser grande, sino pequeño. Para describir al Padre Brown, su detective, Chesterton (2008c) dice que tenía una solemne delectación al probar un simple plato de pescaditos y esto porque "su *vida diaria* era tan *sencilla* que *disfrutaba* particularmente de los *lujos inesperados*; era un *epicúreo abstemio*" (p. 315).

Así también lo expresa J. R. R. Tolkien –en quien fue decisiva la influencia de los análisis de Chesterton de los cuentos de hadas para la creación de su mundo mitopoético– en su ensayo *Renovación, evasión y consuelo*:

> Para los humildes está *Mooreeffoc,* es decir, la Fantasía de Chesterton. *Mooreeffoc* es una palabra imaginada, aunque se la pueda ver escrita en todas las ciudades de este país. Se trata del rótulo «Coffee-room», pero visto en una puerta de cristal y desde el interior, como Dickens lo viera un oscuro día londinense. *Chesterton lo usó para destacar la originalidad de las cosas cotidianas cuando se nos ocurre contemplarlas desde un punto de vista diferente del habitual*. La mayoría estaría de acuerdo en que este tipo de fantasía es ya suficiente; y en que siempre abundarán materiales que la nutran. Pero sólo tiene, creo yo, un poder limitado, por cuanto su única virtud es la de *renovar la frescura de nuestra visión* (Tolkien, 2012, p. 317).

Pues bien, en este ámbito, la gratitud es un elemento esencial que *acompaña* y se *deriva* de la contemplación revitalizante, fresca y original de las cosas cotidianas. Por tanto, es un elemento esencial *para hacer* una estética de lo cotidiano. Para Chesterton (1952a), la gratitud fue un elemento central en su filosofar: escribe en el último año de su vida que "no hay nada que desee situar tanto en el lugar que le corresponde… como la teoría de la gratitud" (p. 64) . Su preocupación por la gratitud viene de la recuperación que ha querido hacer del goce de las cosas cotidianas, de la alegría que se deriva

de ellas; así escribe que "gozar del goce: conservar la capacidad de gustarle lo que realmente le gusta; este es el problema práctico que el filósofo debe resolver" (p. 300). Incluso, el ensayista argentino Mariano Fazio (2002) ha llamado *Filosofía del asombro agradecido* al pensamiento de Chesterton.

De hecho, su mirada de las cosas implica ir más allá de la realidad sentida y de nuestro yo. Para él, la gratitud se expresa, en primer lugar, como "el descubrimiento de una deuda… Allí el acreedor infinito comparte la alegría del infinito deudor, porque en realidad son ambos a la vez acreedores y deudores. En otras palabras, la deuda y la dependencia se convierten verdaderamente en placer" (Chesterton, 2012a, p. 94).

La deuda del agradecimiento es la respuesta del asombro ante la nihilidad, dependencia y, en especial, la magnificencia de las cosas cotidianas. Consiste en darse cuenta de que ellas realmente son, habiendo no podido ser, y que están frente a uno para ser disfrutadas: "la mejor manera de dar consiste en dar las gracias" (Chesterton, 2012a, p. 166). La gratitud funciona en el mismo sentido que una persona se conmociona ante los sentimientos del primer amor, algo que no se ha dado a sí mismo y que no le pertenece por derecho humano. Incluso, Josef Pieper (1976) escribe:

> ¿Cómo se explica si no que ya en la primerísima conmoción amorosa haya un componente de gratitud?... Porque dar las gracias es siempre una respuesta, la vivencia de quedar uno como vuelto de cara a algo que acaba de *descubrir*, *frente a algo que estaba ahí antes de que él lo viera*; claro que en una especie de misteriosa armonía cósmica que *sobrepasa los paradigmas de una experiencia conmensurable* (p. 443).

No es una experiencia conmensurable porque siempre hay un exceso. La profundidad del ser de las cosas manifiesta algo más que ellas: su carácter de acontecimiento, de llegada inesperada. Chesterton (1952a) reconoce que él es uno de los pocos que se centran en este aspecto. Dice que "nadie más se *especializa* en ese estado de espíritu místico en el cual *la estrella amarilla del diente de león sobrecoge*, por ser *algo inesperado e inmerecido"* (p. 301). Este exceso se reconoce en que las cosas manifiestan la nada y, por eso, "la alabanza y el agradecimiento se elevarán hasta las cumbres más altas desde la desnudez y desde la nada" (Chesterton, 2012a, p. 155). Además, las cosas manifiestan el contacto con la trascendencia, dado que ellas no dan razón de sí mismas: "el mundo no se explica a sí mismo" (Chesterton, 2013c, p. 172), por tanto, quien intenta entender el mundo de forma genuina,

> Comprende mejor las cosas cuanto mejor entiende su *origen*, pues éste es parte de ellas y justamente la parte más importante. Cuando las cosas tienen una *explicación* se vuelven *extraordinarias*, uno las admira más y a la vez las teme menos; *si algo tiene sentido, nos parece maravilloso* y, en caso contrario, pierde interés (Chesterton, 2012a, p. 90).

Incluso, en una época de agnosticismo, Chesterton (2013b) escribía que "estaba agradecido aunque no sabía a quién" (p. 129). Asimismo, manifestaba que:

> La prueba de la felicidad es la gratitud y los niños están agradecidos cuando Santa Claus les deja regalos o dulces en los calcetines. ¿Cómo no iba a estarlo yo si dejaba en mis calcetines un par de piernas milagrosas? Agradecemos que nos regalen cigarros y zapatillas de andar por casa el día de nuestro cumpleaños. ¿Es que no puedo agradecer a nadie el regalo de haber nacido? (p. 70).

Vista con estos ojos, la realidad cotidiana se presenta como un regalo, un don que no nos merecemos. ¿Por qué lo habríamos de merecer? Al final de su *Autobiografía,* Chesterton (1952a) confiesa: "la doctrina que me hubiera gustado enseñar siempre se trata de la idea de aceptar las cosas con gratitud y no como cosa debida" (p. 297). En esto consiste devolverles el vigor a las cosas cotidianas, en ver su carácter de don y no como algo obvio y establecido. Finalmente, de esto se trata la *apreciación* agradecida, en tener en gran estima cada una de las cosas que aparecen en la vida diaria:

> La finalidad de la vida es la apreciación; no tiene sentido no apreciar las cosas, y no tiene sentido poseer más cantidad de ellas, si no se las aprecia… una farola pintada de verde era mejor que no tener ni luz ni vida, y que si era una farola solitaria se vería mejor su luz sobre el fondo negro. El decadente de mis días juveniles, no obstante, se sentía tan deprimido por la farola, que deseaba colgarse de ella (Chesterton, 1952a, p. 300).

Así, este método abre la posibilidad y la disposición para captar y hablar de los aspectos estéticos de lo cotidiano. De esta manera, todo lo preliminar permite dos cosas: por un lado, animar el espíritu investigativo del teórico de lo cotidiano, teniendo unos presupuestos vivenciales que le ayudan a mirar de otro modo particular a lo diario; y, por otro lado, hablar de *estética* de lo cotidiano analizando y profundizando en estos caminos a partir de su relación con la belleza. El método es la tierra donde, a partir de unos parámetros como raíces (III, 3), crece el árbol de la estética de lo cotidiano.

OTRO CAMINO PARA LA ESTÉTICA DE LO COTIDIANO

En el capítulo primero planteamos nuestra intención de revitalizar los singulares de la vida cotidiana. Para cumplir tal objetivo, necesitábamos la ayuda de una estética que se fijara en lo singular y descubrimos, también, que había una corriente contemporánea conocida como *Estética de lo cotidiano* que tenía como propósito ampliar el campo del arte y la reflexión estética a lo cotidiano.

Ahora, dentro de la Estética de lo cotidiano distinguimos dos perspectivas antagónicas: sobre la primera –con un análisis de Dewey como máximo representante– hallamos que era una estética restrictiva. Aquí, para que haya estética de lo cotidiano se deben dar unas condiciones en el sujeto para que tenga una experiencia estética auténtica –tal como sucede con una obra de arte– en lo cotidiano. Aquellas son la unidad, la estructuración y la consumación; sin embargo, esta estructuración a veces se tornaba muy exigente y Dewey mismo llegó a afirmar que ve muy difícil, en últimas, hacer una estética de lo cotidiano. La estética totalizante –que estudiamos a partir de Katya Mandoki– se abre lugar a lo cotidiano a partir de considerar que nosotros somos *aesthesis*, sensibilidad, y desde lo que entra todo lo sensible, incluido, entonces, lo cotidiano.

En el capítulo segundo utilizamos el método pragmático para determinar si la estética de lo cotidiano debe

ser restrictiva o totalizante. No lo hicimos a partir de una discusión puramente teórica de estas posturas antagónicas, sino que nos centramos en ver cómo se da un tipo de estética de lo cotidiano en la experiencia que cumpla con nuestro requisito teórico (pero al mismo tiempo muy vital) de revitalizar los singulares de la vida diaria. Para ello, mientras situábamos el origen y la reacción de la reflexión estética de Chesterton, analizamos la novela *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. El esteticismo inglés lo encontramos decadente, no cumplía con nuestro requisito inicial. Si quisiéramos expresarla en dos palabras, sería una *poema prosaico* en el que, al querer reducir todos los aspectos de la vida a mera sensibilidad del artista, la vida se banaliza y degrada en caída libre. Al querer *elevarse* la vida (poema), *cae* y se degrada en banalidad (prosaica).

Luego situamos al filósofo inglés G. K. Chesterton dentro de los pensadores y artistas que reaccionaron a esta forma de esteticismo decadente. Así fue que en los siguientes apartados de ese capítulo, analizamos la experiencia estética de Chesterton a partir, principalmente, de su autobiografía y algunos escritos de su juventud. Vimos que él emergió desde el esteticismo y propuso una visión estética distinta. Esta visión la hallamos como la recuperación reflexiva de los aspectos cotidianos de la vida diaria, a partir de unas condiciones experienciales del sujeto como lo son la *contingencia*, el *asombro* y la *gratitud*. Encontramos que la estética cotidiana de Chesterton satisfacía nuestro requisito teórico de revitalizar los singulares de la vida cotidiana. Este asunto se explicita mejor en este capítulo tercero.

Ahora, llegados a este punto indicaremos cómo, a través de la mirada de Chesterton, es posible hacer una estética de lo cotidiano en la que se da la totalización del objeto y la restricción de la experiencia por parte del sujeto; y cómo cumple la revitalización de los singulares de la vida cotidiana. Todo ello para mostrar una estética de *prosa poética*, si se quiere poner en dos palabras. Esta estética permitiría que lo cotidiano, que tiene "apariencia" de ordinario, superficial o banal (prosa), se embelleciera en el asombro y en la gratitud (poética).

Para hacer explícito tal asunto, en el primer apartado del presente capítulo examinamos la posición de la estética chestertoniana frente a las propuestas de Mandoki y Dewey. En el segundo apartado mostramos cómo Chesterton hizo estética en torno a asuntos cotidianos. Seguidamente, en el

tercer apartado, explicitamos los parámetros que se desprenden de la estética chestertoniana, todo lo cual nos muestra las bases fundamentales de esta estética de lo cotidiano. El presente capítulo tiene como objetivo manifestar otra posibilidad –aunque venida de antaño– de hacer *Estética de lo cotidiano*. Se trata de revelar un camino, *de nuevo*, un cierto rumbo que podría tomar esta corriente: a partir de las restricciones del sujeto, la totalización del objeto, asimilando la forma y el estilo que el maestro Chesterton utilizó para hacer tal estética.

Discusión en torno a Mandoki y Dewey

Como ya dijimos, Chesterton abre ámbito a lo cotidiano, revitalizándolo por medio de una totalización del objeto, esto es, todas las cosas, pero a partir de una restricción del sujeto, es decir, que el sujeto tenga unas actitudes básicas frente a las cosas: sentido de contingencia, asombro y agradecimiento. Veamos cómo esta propuesta responde y asimila algunas tesis de la estética de lo cotidiano tanto de Mandoki como de Dewey.

En primer lugar, las miradas de Chesterton y Mandoki comparten la totalización estética, pero para Chesterton la totalización recae en el objeto, no en el sujeto como lo intentó hacer Mandoki. Esto quiere decir que él se compromete con que la estética se aplique a todas las cosas, aunque no por medio de la mera sensibilidad del sujeto, como lo plasmó la pensadora mexicana, sino por una disposición particular del sujeto[1].

Mandoki (2006a) amplía la estética a lo diario, pero por otro camino: lo cotidiano hace parte de la *aesthesis* del sujeto –como ser abierto y poroso al

---

1 Ahora bien, esta subjetividad chestertoniana no debe entenderse en sentido kantiano, ya que no consiste en una finalidad exclusivamente subjetiva referida a una tendencia inmanente del genio artista, en donde "el predicado de la belleza no se enlaza con el concepto *del objeto*, considerado en su total esfera lógica, sino que se extiende a ese mismo predicado sobre la esfera total *de los que juzgan"* (Kant, 1984, p. 114). Más bien, hay una relación directa con la estética tomista. Como se aclaró antes (I, 1; II, 2), la estética chestertoniana se encuentra en una articulación entre el sujeto y el objeto. Ya que, por un lado, "lo bello va referido al entendimiento" (S. Th. I. q. 5, a. 4, ad 1), el cual le da su especificación formal al ser material y lo distingue de la sola apetición del bien, y, por el otro, se refiere a la claridad de la forma, donde la belleza encuentra su fundamento en la misma realidad de las cosas: "una realidad no es bella porque nosotros la amamos, sino porque es bella y buena la amamos" (*In De div. Nomin*, c. 4, lect., 10).

mundo–; algo consecuente con su definición de estética: "teoría de la estesis o sensibilidad" (p. 189). De esta manera, ella le quita los caracteres de referencia a la belleza que debería tener una estética básica. De hecho, al abrirle camino a lo cotidiano por el campo de la *aesthesis*, ella no *revitaliza* los singulares de la vida cotidiana. Les abre espacio, pero los banaliza (se mantienen en el mismo nivel) por la pura sensibilidad. Como se vio en el capítulo primero, para ella no habría una particularidad de la experiencia estética cotidiana, ésta consistiría simplemente en vivir, en el mero estar en el espacio-tiempo con corporalidad.

Para Chesterton, así no debe entenderse la estética cotidiana. Ella ha de tener una particularidad en nuestro conjunto de experiencias, con una referencia directa a la belleza donde lo habitual se vea importante y valioso. No se puede decir que la mera existencia o el vivir sin más ya sean estéticos. Antes bien, el vivir sería la base desde la cual se constituye lo estético.

Por eso, la concepción estética de Mandoki, reductiva (a sensibilidad) y totalizante (todo es sensible), nos saca de los elementos característicos y fundamentales de lo que se ha llamado *estética*; tiene que quitarle ciertas barreras (fetiches, mitos, miedos) a la estética *tradicional*, tal como lo expusimos en el capítulo primero (segundo apartado). De esta manera se pierden los elementos básicos y fundamentales de la estética: su relación –cualquiera que sea y como sea– con la belleza y sus cualidades.

En la estética de Mandoki, al contrario de la de Chesterton, la belleza sería una respuesta de selección natural, una actividad neuronal puramente biológica. Para Mandoki no se necesitaría una noción de belleza, la universalidad de lo estético existiría, en la simple medida que todos los humanos somos criaturas sensibles. Para Chesterton sí es necesaria una cierta referencia explícita a la belleza porque su estética implica captar un alto valor en los singulares de la vida cotidiana. Al mismo tiempo, él considera que podemos captar belleza en lo que no se muestra solo a nuestra sensibilidad. El caso de considerar valioso (inteligiblemente) a un ser querido enfermo, maloliente y nauseabundo (sensiblemente), y saber que es bella la acción de cuidarlo; o sacrificarse por otra persona en perjuicio de la propia vida, etc[2].

[2] Válgase aclarar que esta distinción entre inteligibilidad y sensibilidad no es opuesta, como pensaría Kant, a partir del contraste dado entre naturaleza y espíritu. Hay que tener en cuenta que lo inteligible se manifiesta por medio de la sensibilidad,

Otro elemento de Mandoki que se puede descartar desde Chesterton es pensar que los objetos no son estéticos. Ella dice que lo único estético es el ser humano. Eso se deriva de su concepción de *aesthesis.* Pero, en nuestro lenguaje ordinario y cotidiano, en nuestro modo de hablar decimos que tal cosa *produjo* algo en mí: que "sentí como si me hablara", por ejemplo, una sonata o un trino de copetón, "miré, escuché y quedé pasmado". Esto en últimas plantea que hay un exceso (va más allá de nosotros mismos, nos remite afuera, *ex -stare*) estético en el sujeto, es decir, hay un tipo de exceso de contenido dado por el objeto. Este modo de hablar podría expresar, en efecto, un modo de ser del objeto. Para Chesterton, se trataría de recuperar la experiencia del pensamiento mágico del niño, para quien los juguetes tienen vida, las cosas hablan y nos señalan, nos interrogan y nos exigen una respuesta. En efecto, a partir de una noción de estética en sentido amplio, las cosas son un acto de enunciación e interpretación; sí actúan y son elocuentes; por eso, pueden tocar el corazón y, por tanto, tienen destinatario.

Al mismo tiempo, a partir de las ideas de Chesterton nos podemos oponer a la crítica del mito de la actitud estética. Para Mandoki, la estética no implica ninguna actitud, sino una sensibilidad natural del ser viviente; sin embargo, para Chesterton sí debe haber una cierta actitud o disposición estética, que puede estar apagada o menguada. Esto no quiere decir que el sujeto se "disponga", como lo propondría Dewey, en un determinado

pero la supera. De hecho, lo inteligible se manifiesta en lo sensible, *hilemórficamente.* Así lo expresa el filósofo tomista Jacques Maritain: "el esplendor de la forma, por puramente inteligible que sea en sí mismo, se capta en lo sensible y por lo sensible y no separadamente de él" (Maritain, 1972 p. 168). Pero en las cosas se encuentra un exceso, no es una total transparencia, queda algo que las supera: "y es que la forma no nos revela enteramente la esencia de las cosas, porque esa esencia está oculta en su trascendencia; ella nos orienta hacia la insondable profundidad del misterio" (Plazaola, 2007, p. 245).

Además, la inteligibilidad no viene, al estilo kantiano, por las exigencias del sujeto cognoscente y por su autonomía; tampoco la tesis sustentada en el párrafo sostiene la distinción de lo bello y lo sublime como lo hace Kant. Se pudiera pensar que esa inteligibilidad que no corresponde a la sensibilidad es como lo sublime que supera los límites de la imaginación y los requerimientos del sujeto. No puede ser así, porque para Kant, "lo sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, sino que se refiere tan sólo a ideas de la razón" (Kant, 1984, p. 91). En cambio, la teoría chestertoniana se relaciona otra vez más con santo Tomás, en cuanto que "las palabras claridad, inteligibilidad, luz, que empleamos para caracterizar la función de la «forma» en el seno de las cosas, no designan necesariamente algo claro e inteligible para nosotros, sino algo claro y luminoso en sí, inteligible en sí" (Plazaola, 2007, p. 245).

momento, como si se "alistara" para hacer o recibir algo estético, y luego pudiera "cambiarse", volver al estado normal y seguir con otra cosa. Al contrario, propone Chesterton, que una experiencia estética, incluso muy intensa, se puede dar sin necesidad de que el sujeto se "aliste" en concreto, porque, de hecho, podemos tener una verdadera experiencia estética con un objeto insólito, sin proponérnoslo. Pero sí es verdad que pudimos ser conmocionados, por ejemplo, por un objeto singular como un farol extraño iluminado por la luz lunar, porque teníamos una actitud básica de apertura, descubrimiento y sorpresa. Esta actitud sería, de alguna manera, el dejar habilitar la capacidad estética. De hecho, lo grato muchas veces tiene ese carácter de acontecimiento (inesperado). Estas actitudes básicas o condiciones del sujeto, en Chesterton, serían la contingencia, el asombro y la gratitud.

Asimismo, desde Chesterton se puede criticar la noción de experiencia estética de Mandoki. Para ella, decir *experiencia estética* es simplemente una redundancia, porque toda *aesthesis* es experiencia y toda experiencia es estética, porque la *aesthesis* es la aptitud para la experiencia. Para Chesterton la experiencia estética no se reduce a vivir o a cualquier práctica, sino que debe tener unas actitudes básicas necesarias. Mandoki podría objetar que tal noción de experiencia estética se fundamentaría en un círculo vicioso, en el cual la experiencia estética surge porque está, por un lado, dispuesta hacia el objeto estético y, por otro lado, el objeto estético saldría al encuentro con sus cualidades. Ella diría que se mantendría en una aporía: no habría un fundamento anterior. Pero en realidad no pasa eso. Si se diera tal circularidad, se podría decir que de esa manera sería el juego de la estética: dos encuentros en reciprocidad; pero también se podría argumentar que hay una conclusión o un más allá, en el sentido de que la supuesta aporía se resuelve porque el círculo se abre, los dos no se encierran en el uno y en lo otro, sino que los dos hacen referencia más allá de ellos mismos y su circularidad. Es decir, muestran *algo* de la belleza, apuntan hacia ella, fuera de sí; en realidad, ninguno está midiendo o restringiendo a la belleza, los dos se encuentran concretamente portando algo de belleza, medidos por ella y nunca la agotan. Vuelve aquí el exceso de lo grato, más allá del sujeto y del objeto.

Valga aclarar que, con la afirmación anterior, tan solo constatamos un hecho de experiencia cotidiana, no lo llevamos a sus últimas consecuencias, ni lo analizamos. Sin embargo, téngase en mente que esta referencia a la belleza no es una forma de realismo exagerado. Al contrario, se afirma de

una manera moderada que el sujeto y el objeto indican a la belleza, sea como sea, dado que ni el sujeto ni el objeto son la belleza, no la agotan. Por eso, tienen "algo" bello o, en otras palabras, algo de la belleza. Sería interesante explicitar cómo se daría aquí una metafísica de la belleza. Pero este asunto *excede* el objetivo de este texto, ya que su problema es cómo la experiencia nos manifiesta esa estética de lo cotidiano. Ciertamente, ésta hace palpable que lo universal se da en lo concreto y que lo concreto no se agota en su particularidad, como hemos sostenido desde el principio. Hay una relación tensa entre ambos. Por demás, en Mandoki hay una ausencia total de metafísica.

Continuando, un miedo que criticaría Chesterton es el miedo a lo inmoral tal como lo entiende Mandoki. Para la filósofa mexicana, lo inmoral debe entrar en la estética porque el que alguien puede ver el dolor y la guerra como espectáculo y sentir placer es un hecho, "y esta atracción, perversa o no, amoral o inmoral es, hay que reconocerlo aunque nos pese, estética" (Mandoki, 2006a, p. 57). Como veremos más adelante (III, 3), el mal y lo feo entran dentro de la estética de lo cotidiano de Chesterton, no en función de que haga simple parte de la sensibilidad del sujeto, sino que es estética en alguna relación, en función de lo bello. Ahora bien, en el equilibrio buscado por Chesterton de una estética que no desprecia la moral como lo hiciera el esteticismo inglés, el sentimiento que toma lugar frente a lo inmoral es el *desagrado* frente a lo feo o degradante, en función de que sentimos que *aquello no es bello*. Entendido esto, lo que va en contra de la estética en cuanto relación con la belleza no es lo feo y su sentimiento correspondiente, desagrado, sino la indiferencia, la apatía (sensibilidad embotada) o una sensibilidad depravada y totalmente desfigurada, como lo es el deleite en la violencia, en el mal y en el sufrimiento (como un tipo de *in*estesia o *an*estesia, tal como se habla de lo *in*moral). Lo que orientaría, entonces, esta sensibilidad estética, más que el mero sentir, es su relación con la belleza y, por ella, a su contrario. En este sentido, la estética chestertoniana relaciona, aquí sí, el juicio estético y el práctico en la manera kantiana que sostiene un tipo de belleza adherente, aunque inferior a la vaga, que se desprende del uso práctico y de la finalidad de las cosas (Kant, 1984, p. 73). Además, la conducta humana en Chesterton se relaciona íntimamente con la ética tomista bajo la noción de belleza de las acciones que tienden a la plenitud del sujeto, a su integridad y proporción, todo lo cual se despierta de aquello que es bueno y, por tanto, bello (S. Th., I-II, q. 27, a. 1, ad 3).

A pesar de todas las advertencias recurrentes de Mandoki sobre no querer caer en la banalidad y en el debilitamiento estético, se puede decir que sus planteamientos teóricos llevados a la experiencia muestran su fracaso. El sujeto estético de Mandoki sería un simple ser sintiente a un paso de caer en la banalidad en todo momento; la referencia a lo bello desaparece, lo que importa es, básicamente, la sensibilidad del sujeto. Y no es raro que la sensibilidad del sujeto se pueda encontrar atrofiada, al intentar maximizar y ampliar su sensibilidad, en términos de Mandoki, de la cual el sujeto debe quedar prendado. En efecto, desaparece la remisión orientadora y explícita a la belleza: sin ni siquiera saber qué es la belleza no es raro que un sujeto así se atrofie –como lo pudiera mostrar Oscar Wilde en su *Dorian Gray* y en el esteticismo en general– y caiga, fácil, en lo mezquino, grotesco y banal. Y es que si la estética y el sujeto estético se reducen a *aesthesis* en donde “la estética es esa textura cohesiva que nos permite adherirnos a ella, algo así como la viscosidad de las telarañas para que los insectos se peguen a ella” (Mandoki, 2006a, p. 90), no es raro que podamos desfallecer a causa de esta sensibilidad, tal como sucedería en la pegajosa red de telaraña: nos pegamos para morir. No es insignificante que el último capítulo de su obra *Estética cotidiana y juegos de la cultura* de Mandoki se llame *Hacia la prosaica*.

***

En segundo lugar, la propuesta estética de Dewey, como veíamos, consiste en transportar las condiciones de la experiencia artística a una auténtica experiencia estética en la cotidianidad. Tales condiciones, que se dan al contemplar un objeto artístico, son la unidad, la consumación y el hacer-padecer (estructuración), y tienen como fin una experiencia estética auténtica en lo cotidiano. Sin embargo, con la intención original de revitalizar lo cotidiano, Dewey cae, al fin y al cabo, en un escepticismo de su posibilidad, dado que las condiciones que exige no son lo suficientemente revitalizantes de lo cotidiano, por haber tomado sus exigencias de la experiencia artística; es decir, frente a una obra de arte como producto artístico.

Un punto fundamental que se puede criticar desde Chesterton de esta postura de Dewey es que él no partiría de cómo es nuestra experiencia frente al producto artístico, y de ahí la ampliaría a las cosas cotidianas del mundo. Al contrario, examinaría la experiencia primigenia y original de

encontrarse frente a un mundo sorprendente e inexplicable, y analizaría, entonces, cómo es nuestra experiencia en tal realidad concreta.

La crítica consistiría en que los requerimientos de Dewey para vivir la experiencia estética frente a la obra de arte hacen que, en la práctica, sean difíciles de asimilar y conlleve su banalización y el desprecio de lo cotidiano; como también lo pudiera mostrar Wilde en su obra *El retrato de Dorian Gray*. De hecho, para Chesterton, el mismo *refinamiento* nos puede llevar a lo mezquino. Al intentar seguir los requerimientos altos que exigía la belleza artística, Dorian no resistió a los aspectos cotidianos y superficiales de la vida diaria. El esteticismo inglés muestra que su exceso de condiciones esteticistas (dandismo, aristocracias intelectuales, desprecio a la moral como no artística) lleva al olvido de lo cotidiano.

No es raro que Dewey haya visto con mucho escepticismo y negara que pueda haber una experiencia estética auténtica en lo cotidiano (Dewey, 2008). Y no es ajeno, tampoco, que el resto del libro de *El arte como experiencia* se haya decantado en aplicar su teoría de la experiencia estética auténtica, otra vez, al objeto-arte, pero ahora radicalizado en el análisis de su producción y en la reflexión del sujeto perceptor. Sorprende, eso sí, que en las primeras partes de su obra se haya fijado en la experiencia estética de las luchas de los pueblos primitivos como prefiguración de todo arte, para terminar casi negando que haya una experiencia estética auténtica de lo cotidiano. Chesterton (2004) dice que siempre le ha "parecido injusto que la humanidad se dedicara a tachar eternamente de malas aquellas cosas que han sido lo bastante buenas como para mejorar otras y a darle eternamente patadas a la escalera por la que había trepado antes" (p. 515).

Además, el solapar la experiencia artística con la experiencia de lo cotidiano es dar un salto hacia atrás. Con todo, lo contrario tampoco serviría: al ver cómo es nuestra experiencia cotidiana y solaparla con la experiencia artística, se caería en una ambigüedad. Ya de por sí los adjetivos de las diversas experiencias denotan y connotan algo distinto. Se necesita un parámetro diferente, algo más concreto y más vivo. Sería estudiar la experiencia estética que tiene una particularidad –que no es la simple experiencia cotidiana que puede ser distraída, interesada, etc.– que es su referencia a que las cosas son bellas y nos dan lo grato. Como se mencionó antes, esto sí supone unas actitudes básicas como lo mostró Chesterton.

Estas actitudes no serían las mismas condiciones de Dewey. Al contrario de la concepción estricta de Dewey según la cual una experiencia debe tener una unidad y una consumación (tal experiencia fue *una* experiencia comenzada y finalizada), se puede tener experiencia estética continua, no dividida, en lo cotidiano; tal como sería una apertura constante, como una atmósfera o una cobija estética que nos habilita y nos capacita para ver, desde la contingencia, las cosas con asombro y gratitud.

De hecho, la contingencia nunca puede pasar, es nuestra condición de seres finitos. Aunque sí se pueden identificar momentos más intensos, estas actitudes pueden ser básicas de una vida estética en constante admiración y gratitud frente al mundo. En sentido amplio se podría decir que Chesterton sostiene que haya una unidad dentro de la experiencia estética, pero no como la propone Dewey, según quien tal experiencia fue *una*, con fecha y duración identificadas de manera clara.

En efecto, a partir de Chesterton se propone una atmósfera que se daría por medio de la contingencia, el asombro y el agradecimiento. Se trataría de una atmósfera constante y permanente que revitalice lo cotidiano de siempre, que nos encontramos día a día. Además, a diferencia del propósito de Dewey de hacer una mera descripción de cómo se da una experiencia en lo cotidiano como prefiguración o disposición para la creación o la contemplación artística, en Chesterton se da una reflexión sobre la experiencia cotidiana que tiene como mira *revitalizar* –en su belleza– los singulares diarios. Con Chesterton, se puede decir, se hace reflexión estética en torno a la experiencia cotidiana, pero para volverla, ahora sí, enriquecida y más intensa.

Asimismo, a diferencia de Dewey, en Chesterton hay una revitalización del sentido común, tal como se ha mostrado en su reacción al esteticismo inglés. Ella implica no necesitar las particularidades exigentes de una experiencia estética, tal como las tendría un perito en el arte o un catador de vinos. Aunque en el "rodeo" que realiza Dewey en su análisis de la experiencia cotidiana de los pueblos primitivos, muestra que sus sufrimientos, gozos y festividades prefiguraban la elaboración de todo arte (Dewey, 2008). Desde Chesterton es viable apoyar a Dewey en este aspecto. Se puede decir que en la estética cotidiana de Chesterton hay una revitalización del espíritu del pueblo, de la experiencia del hombre común. Así, su estética cotidiana mantiene un tipo de 'espíritu democrático', proveniente de sus lecturas de ju-

ventud, según se anotó en el anterior capítulo, en tanto que la revitalización de las vidas sencillas y sufridas le vino por medio de las lecturas de Dickens, la divinización de lo humano por Whitman, y la aventura de la existencia humana por Stevenson. Por eso, expresa Chesterton que el arte:

> Surgió de los siglos oscuros al amparo de un enorme poder popular, el amor del hombre por una canción, un acertijo, un proverbio, una broma o una canción infantil, la cantinela de innumerables juegos de niños, el coro de miles de fuegos de campamento y de un millar de tabernas (Chesterton, 2004, p. 154).

De esta manera, Chesterton dice que una campesina tiene un sentido común que sabe apreciar las cosas cotidianas, y, también, la gente más sencilla y hasta con poca educación puede expresar en breves frases surrealistas los más altos sentimientos estéticos. Escribe Chesterton: "una muchacha del campo que conozco y que habita en el condado de Buckingham, no había visto jamás el mar hasta hace pocos días. Cuando le preguntaron qué le había parecido, dijo que era como una coliflor", y más adelante comenta: "esto es una pieza literaria pura, viviente, del todo independiente y original, y tal vez perfecta, perfectamente verídica" (Chesterton, 1947, p. 133). Eso sí, para hacer esta apreciación se necesita –más que un espíritu refinado, culto y sofisticado que señala un arte desconocido para el hombre ingenuo, salvaje, rudo e infantil– una actitud básica de asombro ante lo sencillo de la vida común. No implica un sentimiento de superioridad, sino de una valoración fraterna y cuidadosa de los encuentros cotidianos. Puede ser que, por ejemplo, la misma campesina no se haya dado cuenta de su elaboración poética, pero sí hubo en ella, y también en Chesterton, una actitud estética de asombro frente a lo cotidiano que efluyó en ambos en unas palabras sorprendidas.

Sin embargo, después de hablar de las condiciones auténticas derivadas de su análisis de la experiencia artística, Dewey afirma, con cierta ambigüedad, que no hay una experiencia estética auténtica en el campesino que se cansa y deja el arado para seguir con otra cosa, o en el niño que se distrae de su tarea al ver pasar una mariposa o una mosca, o en el trabajador que vive ocupadísimo con sus labores (Dewey, 2008). Para Chesterton, estas experiencias no implican necesariamente que sean inauténticas o no-estéticas. Por eso, esta actitud posterior de Dewey se podría identificar –aunque vagamente, intentando no caer en anacronismos– con la posición aristocrática de las personalidades del esteticismo inglés o con los personajes dandis de Wilde (además, el esteticismo no lo podía vivir un pobre, ya que además de

no tener los medios, no tenía una vida, según ellos, colorida, sino gris y servil). Chesterton no apoyaría este desprecio hacia el vulgo. Incluso, en 1910 el escritor inglés afirma que muchas veces "se oye a personas pertenecientes al más pasmoso tipo de cultura la observación de que los verdaderos campesinos no aprecian las bellezas del campo. Este es un error cuyas raíces están en el orgullo intelectual de los mediocres" (Chesterton, 1947, p. 132). Y más adelante escribe:

> Los majaderos se elevan sobre el pueblo rehusando comprenderlo, diciendo que sus turbias y extrañas preferencias son los prejuicios y las supersticiones. Los majaderos hacen que el pueblo se sienta estúpido; los poetas hacen que el pueblo se sienta más sabio de lo que jamás ha podido imaginar (Chesterton, 1947, p. 100).

Lo anterior implica también que Chesterton afirme la importancia del trabajo, con sus dificultades y esfuerzos. A propósito, el escritor inglés reconoce que dada una estetización de la vida moderna orientada por el solo disfrute de la distracción proveniente de un consumismo extremo, se lleva a despreciar el trabajo como algo carente de belleza, de libertad y de goce. Cuando, en realidad, el trabajo bien realizado, implica una gran carga estética. Reuniendo lo anterior, Chesterton (2012b) afirma que "ese voraz apetito de belleza ahora, por primera vez, se ha convertido en un serio problema para la salud de la humanidad" (p. 155), y más adelante dice que, sin embargo, hay un "honorable instinto de encontrar belleza en la común necesidad de un trabajo bien hecho, lo que le da fuerza y solidez a su estructura" (p. 155).

***

Con todo, la estética cotidiana que encontramos en Chesterton no es pura crítica hacia las dos posturas antagónicas de Mandoki y Dewey. En la estética chestertoniana tomaríamos, como ya anunciábamos, la totalización –aunque colateral en la pensadora mexicana– del objeto estético, esto es, el abrir espacio a lo cotidiano. Por eso, desde Chesterton se puede sustentar[3] el requerimiento de quitar la exclusividad estética restringida a lo artístico, es decir, a los productos del arte. Sin duda, la estética debe superar el miedo de ampliarse a lo cotidiano, donde se encuentran los olores, los sudores, lo sucio,

[3] Cómo Chesterton apoyaría estas nociones de Mandoki y de Dewey será tema de los apartados 2 y 3 de este capítulo. Por eso, aquí solo se enuncian brevemente.

el hombre común; y no quedarse en una estetología elitista que trabaja en salas de arte o en museos con calefacción o aire acondicionado. Es también viable superar el mito del distanciamiento estético, así llamado por Mandoki. El distanciamiento se opone a lo que describió Aristóteles como *catarsis*, lo que implica compartir el sentimiento con los protagonistas, identificándose con ellos. De modo que el involucramiento es necesario para una estética de lo cotidiano; acercamiento no solamente a las personas, sino como un tipo, diríamos, de *catarsis* con las cosas cotidianas.

Hay que resaltar que al asumir esta totalización del objeto, explícitamente se hace referencia a que todo puede ser objeto de experiencia estética, desde una obra de arte hasta un cepillo de dientes o el polvo del andén. No quiere decir que se hace una filosofía de la totalidad (totalitaria) al estilo moderno; como si todo aspecto de la vida hiciera parte de un sistema. Muy al contrario, se trata de un camino, un acercamiento particular y concreto de lo que puede ser una experiencia *grata* del mundo cotidiano. Igualmente, es todo lo contrario a un sistema, no se trata de ver la vida desde un pedestal conceptual, sino desde su flujo de experiencias cotidianas.

Con Chesterton asimismo se puede apoyar la necesidad de Mandoki de involucrar lo sensorial y lo mental, en el sentido de que lo universal no tiene sentido sin lo concreto. Así se daría un pleno involucramiento de identificación entre yo, cuerpo y mundo. Se trataría de hacer que "las cosas abstractas parezcan tan sencillas y sólidas como las concretas; la que trata de que los hombres, no solamente admitan la verdad, sino de que la vista, el olfato, el tacto y el oído devoren a la verdad" (Chesterton, 1947, p. 40). Se trataría de que lográramos una filosofía de la vida concreta, de que nos liberemos de ciertas corrientes demasiado abstractas, ambiguas y confusas, y logremos aprender del hombre concreto y la vida cotidiana.

Por otra parte, la estética chestertoniana toma de Dewey el requerimiento según el cual debe haber ciertas condiciones en el sujeto para saber *apreciar* y *atender a* lo cotidiano; en donde haya, en efecto, una experiencia estética auténtica. Este no implica tanto una compleja educación estética, como unas actitudes básicas y sencillas que el sujeto debe tener para poder "volver" a captar la belleza de lo cotidiano. Esto, en vista de romper la costumbre de la familiaridad de las cosas, de que las cosas son siempre así. Consistiría, en lo fundamental, de superar el cansancio de las maravillas y volver a captar

lo fascinante de lo cotidiano. De esta manera, se puede ampliar la estructuración que pide Dewey de acción y pasión que se tiene en una experiencia artística, a una *articulación* mediada por el asombro y el agradecimiento, que uniera dos cosas que se encuentran, yo y el mundo, en un diálogo *admirado*: las dos donando significado (las cosas dan significado, aunque no signifiquen) y las dos padeciendo (la influencia de la otra). En palabras de Chesterton, se trataría de salir del *olvido de los seres*: "la caída a raíz de la cual el pez olvida el mar, el buey olvida el prado, cada hombre olvida su ambiente… lo más probable es que sigamos en el Edén. Tan sólo hemos cambiado nuestra forma de verlo" (Chesterton, 2004, p. 512). Serían, pues, unas actitudes básicas que permitieran de nuevo poder *apreciar*.

La tarea de la estética de lo cotidiano en Chesterton pide, entonces, una reivindicación de lo cotidiano, al quitarle toda percepción negativa, como calificaciones de inautenticidad. Es una tarea que implica preocuparse por lo cotidiano: fijarnos y apreciarlo. De modo que es una filosofía que pregunta por el sentido y que afirma que hay sentido en lo cotidiano. De esta manera, en una estética chestertoniana se tomaría, en cierta consonancia con Dewey, la necesidad de un estructurar la experiencia, como articulación, una puesta en escena del sujeto que está dispuesto y abierto y el objeto que se aparece, lleno de contenido. Esto pide una postura, una cierta apreciación frente a las cosas. Esta estética, intentaría hacer visible aquello que no todo el mundo ve de lo cotidiano. De esta manera, la estética de lo cotidiano en Chesterton consistiría, ante todo, en una forma de *percibir* la cotidianidad y de *comportarse* frente a ella. Percibiéndola con asombro y comportándose con agradecimiento. Porque "no hay espectáculos lúgubres; hay solamente espectadores lúgubres" (Chesterton, 1947, p. 161).

Ahora bien, hay que aclarar que esta estética de lo cotidiano al estilo chestertoniano no significa ver todo color rosa, en donde todo se vuelve bello o placentero. De esta forma se perdería la riqueza integral de lo cotidiano que implica, también, lo gris o el cansancio que hacen parte de la vida normal. Aunque la belleza es el primer objetivo de la experiencia estética, lo *gris* es necesario en los matices de la vida: no todo tiene que ser colorido. Por ejemplo, los cuadros de Leonid Afrémov no son todo color. Se necesita el fondo oscuro para resaltar lo colorido. En sus pinturas, el color está bajo una base negra que, por su contraste, remarca la luz. Lo mismo sucede con los monumentos o las hermosas construcciones, como la Basílica de la Sagra-

da Familia, que se destacan porque están rodeadas de lo ordinario, lo que permite y posibilita el esplendor de lo bello. Además, son necesarias las distinciones porque permiten entender las gradaciones que hacemos de la vida diaria: unas cosas son más o menos *gratas,* otras son más o menos *aburridas.*

En conclusión, el asunto con respecto a la estética de lo cotidiano chestertoniana, en relación con la de Mandoki y Dewey, es que ella propone no sucumbir a lo ordinario, a lo rutinario y al aburrimiento. Propone, como ya dijimos, una cierta atmósfera de belleza a partir de unas actitudes básicas. Esta estética no se perfila simplemente como una reflexión en torno a ciertos sentimientos fugaces sobre lo cotidiano, sino que intenta plantear una particular mirada, como un tipo de segunda naturaleza, desde la que se pueda ver distinto lo cotidiano: revitalizándolo. La vida, aunque llena de cosas feas y bellas, agradables o desagradables, puede tener un cierto ambiente de belleza y gozo. De cierto, no podemos respirar en todo momento maravilla, la vida es más compleja. Sin embargo, la dificultad, que es esencial a la vida, implica tener esperanza en la belleza, esperanza de que ella prevalezca sobre lo demás, a pesar de todo; porque "no es capaz de entender esto quien antes no ha sufrido, como el artista, para encontrar un cierto sentido y una cierta historia en la belleza de lo que le rodea" (Chesterton, 2008a, p. 139). La estética de lo cotidiano que proponemos, a partir de Chesterton, no implica evasión o euforia, sino todo lo contrario: es impulso, energía, vigor, acción, puesta en escena.

Llegados a este punto tendremos que ver un poco más en qué consiste esa estética cotidiana de Chesterton. Para lograr tal fin, tendremos que describir cómo lo hizo, para darnos cierta idea de cómo habría que hacer este tipo de análisis estético en torno a asuntos diarios, y explicitar los parámetros –orientativos– de la estética cotidiana chestertoniana, asuntos *básicos* o *fundamentales* para mostrar otra forma de hacer una estética de lo cotidiano.

Aplicación de la estética chestertoniana

Como el fin de este capítulo es poder trazar otro[4] derrotero para la estética de lo cotidiano, y teniendo presente que este camino consiste en que se

[4] Como tal no es algo realmente novedoso, si se analiza que en la historia de la filosofía y del arte en general ha habido estetas de lo cotidiano. La novedad, antes bien, la encontramos en que se *explicita* ahora y como solución a un antagonismo dentro de la

puede hacer un análisis estético de las cosas que integran la vida cotidiana, es necesario para tal fin analizar en primer lugar cómo hace Chesterton estética de lo cotidiano (presente apartado). En segundo lugar, sacar del análisis anterior unos despliegues esenciales que se desprenden de la estética cotidiana (tercer apartado). Estos pueden ser entendidos como unos parámetros esenciales a la estética cotidiana de Chesterton.

En 1909 se recopilaron en un libro llamado *Enormes minucias (Tremendous Trifles),* una serie de 39 artículos que Chesterton había escrito desde 1901 para el *The Daily News*, periódico británico fundado por Dickens. Los artículos tenían como objetivo representar un diario esporádico del autor. Este libro recopilatorio, se puede decir, sentó muy visiblemente en cada uno de sus artículos la visión estética que Chesterton tenía de lo cotidiano. Incluso, nos atrevemos a afirmar que el breve prólogo del libro y el primer capítulo hacen, por decirlo así, el primer manifiesto de la estética de lo cotidiano. Con ello, no descartamos que en publicaciones primeras que hizo Chesterton ya se encuentra esa nueva manera de hacer estética; sin embargo, en tales publicaciones no estaba de foco fundamental lo cotidiano. Es así que en libros transversales a esta época –de 1901 a 1911– como *El Acusado*, *Herejes*, *Ortodoxia*, *Todas las cosas consideradas* y *Alarmas y digresiones,* Chesterton ya utiliza su concreta y original forma de hacer filosofía. Con todo, la revitalización de la vida cotidiana a partir de una mirada estética se encuentra explícita en el libro *Enormes minucias.* Desde ese libro partirán nuestros análisis.

Ya en el prólogo se da una recapitulación de lo que hemos encontrado en el segundo capítulo; por ejemplo, encontramos que Chesterton tiene como propósito realzar las cosas aparentemente triviales, pero con una cierta intención o dirección:

> Cuando con alivio profundo, los ojos del lector se aparten de estas páginas, irán probablemente a *posarse* en algo: una de las barras que sostienen las cortinas y el cielo de la cama, o un farol; o el estor de una ventana, o una pared (Chesterton, 2011, p. 9).

---

corriente de la *Estética de lo cotidiano*, una forma particular, venida de antaño, de hacer estética restrictiva –según unas condiciones y ciertos parámetros– de algo totalizante, es decir, de la totalidad de las cosas cotidianas. Ciertamente, hay que nombrar a algunos pensadores que han preparado, desarrollado y que algunos actualmente hacen, en parte, este tipo de estética. Como por ejemplo José María Cabodevilla, Michael de Certeau, Ernesto Francalanci, Rafael Alvira, León R. Kass, Josep M. Esquirol, Carlos Arias, Lluís Duch…

Se trata de enfocarse en aquellas cosas que pasan desapercibidas porque se puede haber caído en la rutina de considerarlas ordinarias y estables. Además, insiste Chesterton, usualmente no comprendemos lo que significan las cosas de la vida diaria: siempre su significado se encuentra nublado porque no nos fijamos adecuadamente en ellas. Se trataría, en cambio, de *ir a las cosas mismas*. Por esta razón, Chesterton abre ese camino de entrar a analizar estéticamente –es decir, a partir de la belleza óntica– las preguntas: ¿qué son las cosas? ¿Qué manifiestan?

Todo esto no solo llevará a que se revalore la vida diaria, sino que pueda haber una vivencia de lo diario más auténtico. El foco de la mira de Chesterton para responder a tales preguntas no es tanto una definición universal, como un análisis ontológico. Él hace una descripción estética-cotidiana, donde relaciona cada una de las cosas con la belleza de lo diario. El drenaje último de cada uno de los artículos es poder decir frente a los momentos cotidianos: «¡qué bello! ¡Qué bien se siente estar aquí! ».

Para empezar este camino de la estética de lo cotidiano en Chesterton, el filósofo inglés propone al comienzo del libro *Enormes minucias,* como síntesis de su perspectiva, el ejercicio de *aprender a mirar*. Se trata de no dejar pasar de largo las cosas singulares de la vida diaria y de encontrar en ellas significados y posibilidades nuevas.

> [Porque] es que ninguno de nosotros pensamos bastantemente en esas cosas, en esas cosas en que nuestros ojos descansan. Pero no dejemos a los ojos descansar. ¿Por qué han de ser los ojos tan haraganes? Ejercitemos los ojos hasta que puedan ver los hechos llamativos que cruzan el paisaje tan claro como una valla vistosa. Seamos *atletas oculares. Aprendamos a escribir ensayos sobre un gato extraviado o sobre una nube iridiscente* (Chesterton, 2011, p. 10).

En el primer capítulo titulado, preciso, *Enormes minucias*[5] Chesterton narra con tintes de fábula la historia de dos niños que pidieron a un hada dos deseos diferentes y contrapuestos. El primero, Paul, exigió ser un gigante

[5] Para citar este primer capítulo nos hemos visto compelidos a recurrir a otra edición, G. K. Chesterton, *Enormes minucias* (Sevilla: Espuela de Plata, 2011), de la que comúnmente utilizaremos, G. K. Chesterton, *Enormes minucias* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1946). Solamente conocemos que en la última edición de Espuela de Plata aparece el primer capítulo del original en inglés. Este capítulo no se encuentra en ciertas traducciones al español como G. K. Chesterton, *Enormes minucias* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1946) y (Chesterton, 1952c).

para recorrer a grandes zancadas todos los lugares del mundo. Mientras que el otro, Peter, pidió convertirse en un pigmeo. Paul, que pasaba de un lugar a otro con un simple paso, rápidamente se aburrió porque encontró todo nimio, rutinario e insignificante. Al final, un campesino, que va leyendo acerca de que la soberbia consiste en no hallarse en proporción con el universo, le corta la cabeza a Paul. Por su parte, Peter, quien no mide más de media pulgada de alto, no ha dejado de extasiarse de todos los detalles, antes imperceptibles, que se encuentran a su alrededor (Chesterton, 2011).

A partir de esto, Chesterton (2011) señala que su propósito con los capítulos siguientes fue convertirse en un pigmeo y ver "lo que se puede lograr con una existencia *anonadada* y las sagradas lentes de la exageración". Se trata de que "al fijar nuestra atención casi agresivamente en los hechos que tenemos ante nosotros, podemos transformarlos en auténticas aventuras" (p. 4). Consiste en aprender a ver de otra manera las cosas de la vida diaria y pensarlas de otra manera, favoreciendo así a "la gran causa a la que la *Liga Antipuritana* y yo nos hemos dedicado recientemente" (Chesterton, 1946, p. 46). Por su parte, Juan Lamillar afirma en el prólogo al mismo libro que "Chesterton nos invita, nos exige más bien, a ejercitar la vista hasta descubrir lo asombroso escondido en lo cotidiano. Nos invita a convertirnos en «atletas visuales»" (Chesterton, 2011, prólogo).

Además, se trata de poder llegar hasta tal punto en la agudeza visual de las cosas diarias que se puedan sacar usos filosóficos de ellas. Lamillar comenta que Chesterton "va dibujando una ordenación del mundo según los objetos que va sacando de su bolsillo y que, convertidos en enormes minucias, adquieren categorías de símbolos: billete de tranvía, cortaplumas, cerillas, tizas, monedas" (Chesterton, 2011, prólogo). Es decir, Chesterton no se reduce solo a resaltar el objeto, como diciendo "esto está ahí"; intenta ir más allá al tratar de captar el significado en las cosas de la vida diaria. Este paso de la descripción de lo habitual a su sentido es lo que les da el carácter filosófico a sus reflexiones, asunto fundamental en la estética de Chesterton. Por eso, el escritor inglés describe así las intenciones revitalizadoras del poeta Gabriel Gale, personaje principal de *El poeta y los lunáticos:*

> El más pequeño objeto, que a sus ojos tomaba enorme importancia, le inspiraba palabras y meditaciones sin fin… La mayor parte de ellos comprenden lo que una brecha en el cerco de un jardín o el recodo brusco de un sendero

> pueden tener de vagamente invitador; pues él aceptaba siempre la *invitación*. La forma de una colina o la esquina de una casa lo detenían como un reto. Luchaba con todas sus fuerzas hasta que ese enigma le cediera un poco de su *secreto*, y pudiera aclarar con un *nombre* su oscuro ensueño… Hubiera podido detenerse en muchas cosas del jardín y de la puerta: una mecedora vieja en un rincón del huerto, la esquina de la cancha de tenis, la horqueta de un peral, todas tenían historias anudadas a ellas (Chesterton, 1998, pp. 64-66).

Se trata de que abandonemos la concepción común de las cosas como simples medios útiles y nos abramos a captar la finalidad que ellas conllevan más allá de sí mismas: "podemos hacer que abandonen su significado ordinario y cumplan así su *misterioso propósito*" (Chesterton, 2011, p. 4). Lo cotidiano será tema para extraer cuestiones filosóficas. Es así como el universal permite explicar el singular y el singular manifiesta el universal. En metáfora se trataría de convertir el grano de arena en montaña, aun cuando la montaña es, en realidad, un grano enorme de arena, solo que "para descubrirlo, como Peter, uno tiene que transformarse en un pigmeo" (p. 5).

En efecto, escribe Chesterton (2011) que "el *propósito de mi escuela* es demostrar la cantidad de cosas extraordinarias que incluso un hombre corriente y perezoso puede llegar a ver si es capaz de fomentar en sí mismo la simple actividad de mirar" (p. 5). Esta específica mirada, según las condiciones previstas en el anterior capítulo, tratará de permitir una visión especial que permita contemplar las cosas de modo estético, como un tipo de "movimiento gradual y genuino […] hacia la belleza" (Chesterton, 2012b, p. 152):

> Todo es cuestión de *actitud mental*… Me sentaré aquí y dejaré que las maravillas y las aventuras vengan a posarse sobre mí como si fueran moscas. Son numerosas, te lo aseguro. Porque en el mundo nunca escasearán los milagros; sólo el asombro (Chesterton, 2011, p. 5).

Por eso, en el capítulo titulado *Un accidente* –del mismo libro– sintetiza el movimiento "necesario" de pasar de una actitud ordinaria a una extraordinaria. Lo hace, como siempre, no planteándolo en abstracto, sino a partir de una anécdota: Chesterton (1946) cuenta el haber sido arrojado por un cabriolé que lo transportaba. A partir de esta descripción él quiere hacer un "breve resumen de [su] propia psicología" (p. 34). En el momento en que el cabriolé se encontraba por los aires, dando vueltas, Chesterton dice que se daban en él unas actitudes que no se correspondían con lo que es el mundo. Estas actitudes son el miedo supino ante aquellas fuerzas inexploradas,

feroces del mundo; el escritor inglés identifica este estado con el Paganismo de la antigüedad. Luego, mientras el cabriolé iba cayendo y lo arrojaba afuera, dice que se da un estado de estoicismo, muy relacionado con el pesimismo, en el que se da "una especie de aceptación vacía y abierta del suceso que está aconteciendo, como si uno se hubiese colocado mucho más allá de la importancia y trascendencia del mismo suceso" (p. 36). Finalmente, llega al último estado, después de que choca con un bus y él sale a gatas del cabriolé que estaba encima de él. Este estado es en el que Chesterton (1946) se quiere mantener para hacer su estética, consiste en una visión estética de la vida en la cual:

> Las cosas importaban en realidad muchísimo y que además había en ellas algo más que sentido trágico. Era un sentimiento no de que la vida careciese de importancia, sino de que la vida era demasiado importante para no ser sino eso: la vida (p. 36).

Este estado consiste también en una cierta ligereza de ánimo. Uno solo se puede mantener en ese estado voladizo y elevado, en el que se miran las cosas cotidianas con trascendencia, si se mantiene una "extremada hilaridad" (Chesterton, 1946, p. 37). Ésta consiste en no restringirse al sentimiento trágico o serio de la vida, donde lo que importan son los "grandes" –y a veces angustiosos– problemas, las "importantes" cuestiones, que muchas veces hacen olvidar las cosas pequeñas y singulares de la cotidianidad. De seguro, Chesterton no se restringe a estas segundas, sino que desde ellas intenta mantener ese estado elevado, en el que las cosas cotidianas cumplen su misterioso propósito. Sin embargo, se requiere una jovialidad fundamental frente a la vida que permite esa actitud de constante encumbramiento. De hecho, afirma Chesterton (2013b) con una imagen muy diciente: "los ángeles vuelan porque se toman a sí mismos a la ligera" (p. 159). Esto no debe entenderse como una euforia o un estado de perpetua risa; antes bien, es una actitud existencial y mental en la que las cosas se ven desde un punto diferente, no desde la seriedad trágica, sino desde el placer poético ya descrito. Hay una razón originaria o fundante de esta actitud porque el hombre en sí mismo es bufo, cómico:

> El hombre nace ridículo, como puede verse fácilmente si se le mira poco después de nacer. Beber cerveza puede ser grotesco, pero también lo es beber agua de selz; lo grotesco es llenarse como una botella por un orificio. Es indigno caminar con pasos de borracho; pero igual de indigno es cami-

> nar sin más, pues caminar supone siempre una especie de equilibrio, y los seres humanos tienen algo de cuadrúpedo que se sostiene sobre las patas traseras. No digo que fuese más digno caminar a cuatro patas; no creo que seamos nunca dignos, salvo cuando estamos muertos. No seremos refinados hasta que estemos refinados en polvo. Por supuesto, el hombre sólo se da cuenta de que es un animal extraño porque no es del todo un animal; y si un hombre sobre sus patas traseras está en una postura artificial, es sólo porque está pidiendo algo o dando las gracias como un perro (Chesterton, 2004, pp. 309-310).

Pues bien, a partir de esta mirada mostramos algunas aplicaciones de la estética de lo cotidiano de Chesterton. Como tal, no reuniremos ni analizaremos todas las reflexiones que hizo Chesterton por medio de una estética cotidiana. Esto debido a que excede los objetivos de este trabajo teniendo en cuenta su aspecto "fundamental" (trazar un camino) más que operativo, y además, porque excedería el espacio de esta tesis. Sus reflexiones estéticas son muy amplias, diversas y esparcidas alrededor de 37 volúmenes –cada uno con más o menos 700 páginas– de lo que lleva hasta la fecha la recopilación de sus obras por parte de la *Ignatius Press.*

Por ahora, queremos resaltar aquellos análisis que nos muestran la *forma* en que Chesterton hace estética cotidiana.

El primero es el comentario que hace acerca de estar *echado en la cama*. Antes que nada, él resalta la acción misma de estar echado en la cama. Para eso hace el ejercicio mental de imaginarse que uno pudiera tener un lápiz de colores, una escoba carbonizada en el fogón que sirviera de carboncillo y otra escoba lo suficientemente larga para tomar pintura y pintar sobre el techo; todo esto, nos permitiría ver el carácter fantástico, nuevo e intenso de estar tumbado en la cama bajo una lluvia de colores.

A partir de este experimento, se pueden imaginar otras cosas, como que a Miguel Ángel se le ocurrió pintar el techo de la Capilla Sixtina porque estaba echado en su cama y tuvo esa idea al ver un techo blanco y listo para ser pintado. Luego de esta imaginación, Chesterton critica el que, por un cierto puritanismo y debido al aparato capitalista de su época, estar en la cama ha sido símbolo de pereza: la cama sería algo necesario para luego seguir en la maquinaria esclavista del trabajo "atados por las cadenas de la moderna servidumbre" (Chesterton, 1946, p. 195). Por tanto, levantarse temprano no es necesariamente un acto de virtud, incluso "los avaros se levantan

muy temprano, y los ladrones, según me dicen, se levantan la víspera por la noche" (p. 57).

Chesterton termina su análisis diciendo que "para aquellos que estudian *el gran arte de estar tumbado en la cama*" (p. 58), esta experiencia debe ser una experiencia gratificante, renovadora y fantástica, que implique tras ella hacer actos heroicos e inesperados, en la cual no sea solamente un recurso *necesario* para hacer otra cosa; de lo contrario, nos levantaremos, cansados, agobiados por la rutina, porque "si su actitud tiene alguna explicación científica, puede muy bien levantarse hipocondríaco" (p. 58).

Otro ejemplo muy diciente es el análisis de la *ventaja de tener una sola pierna*. Su examen comienza evaluando la afirmación de una amiga suya. Ella dice: "creo que se puede vivir en medio de grandes tribulaciones y soportarlas bien. Lo que la abruman a una son las pequeñas contrariedades" (Chesterton, 1946, p. 39). Ante esto, Chesterton replica que, dentro de su estética, se pueden incorporar las pequeñas contrariedades en parte de nuestra felicidad, porque permiten amar aquellas singularidades que se nos escapan.

Para demostrar esto, Chesterton (1946) reflexiona sobre una pequeña contrariedad: el haberse torcido un pie. Dice que, antes que nada, hay que decir que el torcerse el pie y el estar en una posición de cigüeña nos permite resaltar lo que es tener dos pies. Porque "para apreciar una cosa debemos empezar por *aislarla*… si deseamos ver lo que es una casa, tendrá que situarse la casa en algún paraje deshabitado" (p. 41).

A partir de esto, y ya aislada una pierna por el esguince –recogida en recuperación–, empieza a aislarla estéticamente para captar "la belleza clásica de la otra" (Chesterton, 1946, p. 43): la pierna se le presenta como el apoyo de lo que sería para la arquitectura una columna dórica que sostiene un peso sobresaliente. Frente a estas reflexiones, el escritor inglés afirma que "en uno de mis pies puedo comprobar qué pie tan fuerte es y tan espléndido; en el otro puedo ver cuán de otro modo podía haber sido" (p. 44). Y de aquí exclama que "yo guardo gratitud a la ligera torcedura que ha introducido esta misteriosa y fascinante división entre uno de mis pies y el otro. Para amar algo, no hay nada como advertir que podemos perderlo" (p. 44).

Siguiendo esta misma línea, en otro artículo que apareció también en el *Daily News*, recopilado en otro libro llamado *A miscellany of men* (1912),

Chesterton reflexiona ante ese fenómeno cotidiano y a veces irritante que es la lluvia. Este artículo ya comienza con una visión totalmente inusual y mágica de la lluvia:

> La lluvia, ese fenómeno delicioso e inspirador … es un baño público; casi podría llamarse un baño mixto. El aspecto de la gente que sale de esta gran purificación natural tal vez no sea muy digno o refinado; pero poca gente tiene un aspecto digno al salir del baño. En cualquier caso, el concepto de la lluvia es en sí mismo el de una enorme purificación. Lleva a cabo el sueño de cualquier higienista chiflado: lavar el cielo. Sus gigantescas fregonas y escobas parecen alcanzar las estrelladas vigas y los rincones sin estrellas del cosmos; es una limpieza primaveral cósmica… Esta ducha es mucho mejor por ser pública y comunal; y todavía mejor por ser otro quien abre el grifo (Chesterton, 2004, p. 383).

Para presentar mejor el placer poético de la lluvia, Chesterton propone verla desde los ojos de un bebedor abstemio o un embriagado:

> El bebedor entusiasta de agua debería considerar una tormenta como una especie de banquete universal y una orgía de su bebida preferida. Piensen en la embriaguez imaginaria del bebedor de vino si las purpúreas nubes vertieran clarete o las doradas nubes vino blanco del Rin. Pinten con una primitiva oscuridad esas escenas apocalípticas, con cielos encumbrados y bellísimos de los que cayese como fuego el champán, o cielos nublados que se volvieran purpúreos y tostados con los terribles colores del oporto. Eso mismo debería sentir el abstemio mientras se revolcara en la larga hierba mojada, coceara extáticamente al cielo y escuchara la rugiente lluvia. Es él, el bebedor de agua, quien debería ser la verdadera bacante de los bosques; pues todos los bosques beben agua. Es más, los bosques parecen disfrutar con la lluvia: los árboles se agitan y se mueve de aquí para allá como gigantes ebrios; entrechocan sus ramas igual que los juerguistas hacen entrechocar las copas; proclaman su sed eterna y brindan por la salud del mundo (Chesterton, 2004, p. 384).

Seguidamente, Chesterton muestra cómo la lluvia, aunque opaque a la luz solar, tiene la virtualidad de poder resaltar el mundo y su cotidianidad, dado que resulta aumentado por las cosas que refleja. Esto solo se da así, si se mira desde el ángulo adecuado, según el cual "hay muchas más cosas que brillan, y son tan hermosas y brillantes como los charcos y los Macintosh. Es como caminar en un mundo de espejos" (Chesterton, 2004, p. 385).

El reflejo que produce la lluvia en las calles y en los andenes permite perfectamente la contingencia y la maravilla o el asombro:

> Si *oscurece el cielo*, *ilumina la tierra*. Proporciona a los caminos (*para quien la mira con simpatía*) algo de la belleza de Venecia. Los lagos someros reiteran cada detalle de la tierra y el cielo: habitamos un universo doble. A veces, al caminar sobre las aceras desnudas y lustrosas, húmedas bajo las farolas, un hombre parece un borrón sobre ese espejo dorado y cualquiera podría pensar que estaba volando en el cielo amarillo. Pero siempre que los árboles y las ciudades *penden cabeza abajo* en un pequeño charco, la sensación de *desbarajuste* celestial es la misma. Esa brillante, húmeda y deslumbrante confusión de formas y sombrar, de realidad y reflexión, apelará intensamente a cualquiera que tenga el instinto trascendental de esta soñolienta y dual vida nuestra. Siempre le producirá al hombre la extraña sensación de tener el cielo debajo (Chesterton, 2004, p. 386).

Otro asunto diario fundamental que Chesterton analizó es lo que solemos encontrar en los bolsillos. Muchas veces, nos pasa desapercibido lo que tengamos, a no ser que estemos buscando dinero o algo necesario y, otras veces, pareciera que las cosas poco útiles desaparecen en el abismo sin fondo del bolsillo. Mientras estaba en un viaje en tren, luego de analizar poéticamente la madera del vagón, Chesterton examinó cada una de las cosas que se encuentran en los bolsillos: por los billetes del tranvía reflexiona sobre el patriotismo municipal; por una caja de fósforos habla románticamente sobre la llama, esa "feroz cosa femenina que todos amamos, pero no nos atrevemos a tocar" (Chesterton, 1946, p. 83); por la tiza, especula sobre el arte; por la moneda, sobre el gobierno y el orden; y por una navajita dice que "requeriría para ella sola un espeso volumen lleno de meditaciones" (p. 82). Y añade:

> Una navaja tipifica uno de los más primarios de aquellos orígenes prácticos sobre los que, como sobre hondos, macizos pilares, descansa toda nuestra humana civilización. Los metales, el misterio de esa cosa llamada hierro, y de esa cosa llamada acero, me sumieron medio deslumbrado en una especie de ensueño (p. 82).

Frente a los ojos de Chesterton (1946), el cortaplumas transporta a contemplar y ver más allá del objeto:

> Vislumbré las entrañas de profundos, húmedos bosques, en los que el primer hombre halló, entre todas las piedras comunes, aquella piedra singular. Vi una vaga y violenta batalla en la que ejes de piedra se quebraban y en la que cuchillos de piedra saltaban en pedazos, contra algo reluciente y nuevo en la mano de un hombre desesperado. Escuché todos los martillos sobre todos los yunques de la tierra. Vi todas las espadas de las batallas feudales y todas las

> ruedas de la economía. Porque el cuchillo no es sino una espada corta, y el cortaplumas una espada secreta. Lo abrí y contemplé aquella lengua brillante y terrible que llamamos hoja; y pensé que acaso era el símbolo de la más antigua entre las necesidades del hombre (p. 83).

Continuando esta línea del cortaplumas, quisiéramos rescatar la reflexión que hace Chesterton sobre la navaja del barbero. Primero que todo, para él, una acción filantrópica no es hablar abstractamente de la humanidad y del amor a *ella*. Aplicando el principio del sentido común y del reconocimiento del hombre de a pie, frente a las filosofías aristocráticas, Chesterton dice que el amor que encontró una vez en una multitud de chicas que se precipitaron en un tren vacío y se quedaron solamente en un vagón, no lo percibe en los supuestos filósofos filántropos. Escribe que ese áspero, tosco, pero "auténtico placer en la inmediata *proximidad* del prójimo […] parece faltar enteramente en esos que proponen el amor de la humanidad como sustitutivo de todo otro amor: los honorables racionalistas idealistas" (Chesterton, 1946, p. 118). Es hilarante como lo narra:

> Recuerdo perfectamente la explosión de humana alegría que señaló la súbita arrancada de aquel tren; todas las muchachas obreras para las que no había asiento (y hubo de ser la mayoría) compensaban la incomodidad saltando de un lado para otro. Pues bien, nunca he visto hacer esto a los racionalistas idealistas. No he visto nunca veinte filósofos modernos aglomerados en un departamento de tercera clase por el mero placer de estar juntos (p. 119).

Ahora bien, este placer de lo humano se debe encontrar con cualquier persona que uno se cruce; remarca Chesterton, con aquellas personas que se vuelven cotidianas como, en su caso, el barbero. A los filántropos que están subidos en sus pedestales Chesterton (1946) dice: "su barbero es su humanidad; ámela, por consiguiente. Si esto no le agrada, no me mostraré dispuesto a aceptar ningún sustitutivo por el estilo del interés acerca del Congo o del futuro del Japón" (p. 119). Al contrario, se trata de no dejarse intimidar "por la brutal actitud materialista que se aferra solo a las palabras" (Chesterton, 2004, p. 295), sino intentar eso del filósofo de lo cotidiano que "ha penetrado a través de la *materia* romántica e imaginativa de las *cosas mismas*. Ha percibido el significado y la filosofía del vapor y la jerga" (p. 295).

El diálogo que tiene Chesterton con su barbero los lleva al tema de que están elaborando nuevas técnicas para que uno se pueda afeitar o peluquear con cualquier cosa. Ahí hacen, en un tipo de dueto, una retahíla de utensilios

extremos con los cuales se podría uno afeitar, por ejemplo, con un salvavidas de una locomotora. Esto lleva a Chesterton a una disquisición acerca de la facilidad y la dificultad. Dice que aunque con una afeitadora "se hacen inventos sorprendentes" (Chesterton, 1946, p. 121), por ejemplo, hasta llegar a nuestros días que, por los avances técnicos, ya no necesitamos barbero (se puede llegar a dar que no necesitemos ni peluquero); es, sin embargo, propio de nuestra raza humana, además de querer facilitar las cosas, el encuentro constante con las dificultades:

> Ni usted ni yo hemos hecho el mundo. Quienquiera que lo haya creado, que es mejor y, esperamos, más sabio que nosotros, lo sometió a singulares limitaciones y *condicionó el placer severamente.* En el primero y más oscuro de sus libros está ferozmente escrito que un hombre no puede comerse su bollo y seguir teniéndolo (Chesterton, 1946, p. 122).

Esta estética de lo cotidiano en Chesterton también se despliega en un análisis de la literatura. De hecho, esta fijación por los detalles de la vida diaria hizo que él analizara la literatura policíaca como recuperadora de la poesía de la ciudad; porque el detective tiene que rastrear en los detalles cotidianos ciertas acciones para resolver el misterio. Vale la pena resaltar que Chesterton creó el segundo detective clásico más famoso de la literatura policíaca: el Padre Brown (Chesterton, 2008c) que le sigue a Sherlock Holmes. Él creó otros detectives bastante excéntricos en sus métodos tratando de remediar que Holmes "hubiera sido mejor detective si hubiera sido un filósofo, si hubiera sido un poeta, e incluso si hubiera sido un amante" (Chesterton, 2004, p. 331). A estos detectives, Chesterton les dedicó libros enteros, como Gabriel Gale (Chesterton, 1998); Basil Grant (Chesterton, 2016); Horne Fisher (Chesterton, 2007a) y otros más –se han identificado hasta trece detectives en total– que aparecen al menos en un relato (Chesterton, 2009c).

Chesterton encuentra, en sus análisis de la obra detectivesca de Arthur Conan Doyle –Chesterton ilustró varios de sus libros (The Baker Street Manuscript Series, 2003)–, que fue despertar la poesía de la ciudad, como ya comentamos, lo que lo hizo importante:

> Por encima de todo, rodeó a su detective de una atmósfera genuina de la poesía de Londres. Convocó ante la imaginación una ciudad nueva y visionaria en la que cada sótano y avenida escondían tantas armas como las rocas y los brezales de Roderick Dhu. Mediante *esta artística*, *elevó* al menos una de las *formas populares del arte* al nivel que debería ocupar (Chesterton, 2004, p. 333).

Aquí se muestra la grandeza del intelecto de estas personas, en hacer un tipo de "ciencia de la deducción" donde las pequeñas cosas cotidianas manifiestan algo más allá de ellas mismas, manifiestan la acción humana. Aún más, según Chesterton (2004), la literatura policiaca es una de las literaturas más difíciles de elaborar, dado que se mezcla inteligencia, romance, realismo, fantasía, y en que debe haber una solución satisfactoria al misterio (llegar a conclusiones). Al mismo tiempo, es una literatura donde se revela la inteligencia concreta de una persona, en la que "la idea de que la grandeza de un intelecto se demuestre por su dedicación a cosas menores en lugar de a grandes cosas, es un punto de partida original; constituye una especie de poesía descabellada de lo vulgar" (Chesterton, 2004, pp. 328-329).

Para terminar estos breves ejemplos de los análisis de la estética de lo cotidiano de Chesterton, quisiéramos resaltar un corto relato que muestra muy vivamente la estética cotidiana. El escritor inglés cuenta que esta narración es fruto de un sueño que tuvo. En él, un hombre entraba a una taberna donde se encontraba Chesterton. Antes de dirigirse a la barra, el hombre colgó su sombrero y su abrigo con una pomposa y reverente actitud frente a estos objetos, como si le diera temor abandonarlos. Cuando el señor se iba a sentar pidiendo permiso a la mesa y a la silla, Chesterton le expresó que la gente trataba con demasiado descuido esas cosas. A partir de esto, el hombre se sorprendió y le contó la historia de su actitud. Dijo que durante cuarenta años, dos meses y cuatro días había caminado por *Bumpton Street* para ir a su sitio de trabajo. Sin embargo, el quinto día, mientras caminaba por esa calle sintió que se hacía cada vez más empinada e interminable. Después de hacer una serie de inquisiciones se dio cuenta de que la calle estaba volando, cual alfombra de Aladino, hacia el cielo. Luego, se encuentra con una especie de hombre y le pregunta qué es lo que está pasando. Este ser extraño le responde que la calle "va al cielo en busca de justicia. Debe usted de haberla tratado malamente, recuerde usted siempre que hay una cosa que nadie ni nada puede sufrir. Y esa cosa insufrible es ser excesivamente cargado de trabajo y además desatendido" (Chesterton, 1946, p. 199).

El hombre le empieza a recriminar el trato que ha tenido con la calle porque no le ha agradecido que haya estado ahí siempre para pasar de un lado a otro, ni se ha acordado durante esos años de que la calle existía. Le dice que simplemente porque la calle siempre haya estado ahí no significa que

siempre vaya a estar ahí, y que ahora es eso lo que ha pasado: la calle se ha encabritado porque se ha cansado de su impertinente insolencia. Y añade: "si usted perteneciera a una sana democracia, aunque estuviese constituida por paganos, hubieran colgado esta calle con guirnaldas y la hubieran rotulado con el nombre de un dios" (Chesterton, 1946, p. 199). El señor asustado por el comportamiento de la calle expresa que *siempre había pensado* que las calles deberían quedarse ahí donde están, y que deberían siempre estarlo. Ante eso, el otro ser le contesta exaltado: "¿Qué cree usted que la calle *piensa* de usted? ¿Cree la calle que usted está vivo? ¿Está usted vivo?" (p. 200).

De esto se trata, pues, la estética cotidiana de Chesterton: revitalizar las cosas diarias según unas particulares actitudes de contingencia, asombro y agradecimiento. Y para esto se pide un *ojo de artista,* como llamó Ronald Knox a Chesterton, que pueda ver en cualquier objeto ordinario un valor nuevo. De hecho, "el arte existe para despertar y mantener vivo en el ser humano el sentimiento de lo maravilloso" (Chesterton, 2017, p. 226). Dice Knox en el panegírico de Chesterton que "su cualidad más sobresaliente como escritor es el don de iluminar lo ordinario; de encontrar en algo trivial un tipo de lo eterno. Y era un don de visión que él mismo estimaba" (citado en Chesterton, 1994, p. 32). En fin, podríamos seguir describiendo infinidades de análisis que el escritor inglés hace de cosas cotidianas, pero, como ya se dijo, esto es tema para otro trabajo. De hecho, de esta pequeña muestra de los análisis estéticos concretos de Chesterton, se puede decir lo que él dijo de un pedazo de tiza: "sólo podemos tomar una muestra del universo, y esa muestra, aun cuando sea un puñado de polvo (que también es una sustancia preciosa), siempre expresará su propia magia, y una insinuación de la magia de todas las cosas" (Chesterton, 2004, p. 72).

Parámetros de la estética de lo cotidiano según Chesterton

Después de haber visto la forma de hacer estética de lo cotidiano con unos breves ejemplos, procedemos a señalar unos parámetros esenciales que se derivan como elementos característicos de una estética chestertoniana. Estos se presentan no solo como umbrales de este camino para la Estética de lo cotidiano, sino también como despliegues del método y de las aplicaciones de la estética chestertoniana. Cada uno de estos parámetros recalca un aspecto que reúne todo lo diario en una aproximación que hace sobresaltar

lo bello que se encuentra ahí, revitalizándolo. Los parámetros son 1) el instante, 2) la repetición, 3) el hogar, 4) las limitaciones y 5) lo feo.

En primer lugar, el reconocimiento de la importancia del *instante* es una de las principales características de una estética chestertoniana. Escribe Chesterton (2013b):

> Las filosofías vastas y superficiales, las enormes síntesis de charlatanería, hablan siempre de períodos, evolución y desarrollos finales. La verdadera filosofía se centra en el *instante*. ¿Seguirá uno por ese camino o por el otro? He ahí lo único en lo que vale la pena pensar, suponiendo que a uno le guste pensar (p. 179).

El instante implica el reconocimiento de que este momento es fundamental para nuestra vida. El instante es el momento en que tomamos decisiones y nos proponemos cosas. Sin embargo, el énfasis está en que el instante se da en las cosas cotidianas, lo cotidiano es el instante, lo que siempre nos acompaña, una y otra vez ahora. Pensar en abstracto sobre posibilidades, progresos, evoluciones, tiene el carácter, muchas veces, de evasión de lo que se nos presenta aquí y ahora, es que "es fácil pensar en millones de años, y cualquiera puede hacerlo. El instante es mucho más espantoso" (Chesterton, 2013b, p. 179).

De hecho, según el escritor inglés, el instante es lo que hace dramática a la vida, en el sentido en que se vuelve una aventura peligrosa, porque es en el día a día que nos vamos haciendo, que vamos construyendo nuestra vida, con el peligro de situaciones siempre nuevas e inesperadas y, más aún, con la posibilidad constante de la frustración. En efecto, a diferencia de las abstracciones donde se puede operar con una rigurosidad lógica, en la que los resultados o efectos son previsibles, demostrables y certeros, el instante tiene carácter de indeterminación e incertidumbre, porque "no se puede calcular el resultado de una suma como uno quiera, pero sí se puede terminar una historia como se quiera" (Chesterton, 2013b, p. 180).

Se trata de untarse y dejarse permear por todos los elementos que constituyen el instante de la vida. Es que "dejarse enredar supone ver las entretelas de todo. Es *la hospitalidad de las circunstancias*. Con antorchas y trompetería, como un invitado, el bisoño se deja *enredar por la vida*. Y el escéptico se queda fuera" (Chesterton, 2004, p. 281). Es así que las relaciones con nuestro entorno concreto y complejo le dan el carácter a la vida; no solamente le da su

grado de extrañeza, volubilidad, tensión e incertidumbre, sino también la que la hace excitante. En palabras de Chesterton: "esa extrañeza de la vida, ese elemento inesperado e incluso perverso de las cosas que suceden, sigue siendo inevitablemente interesante" (Chesterton, 2007b, p. 159). De aquí se despliega la grandeza de espíritu de un ser humano que vive con intensidad, que, se puede decir, vive en un constante estado estético de lo cotidiano, en donde todas las cosas diarias tienen sentido porque el instante y lo que lo rodea, sus circunstancias, son prometedoras:

> Cuanto mayor sea el espíritu del hombre, cuanto más abarque su mirada, más probable es que cualquier cosa que se le proponga le parezca prometedora y significativa; cuanto más lo comprenda todo, más dispuesto estará a escribir lo que sea. Es exigir mucho (si a eso vamos) arrojarle un ladrillo a alguien y pedirle que escriba un poema épico; pero cuanto mayor sea su grandeza más capaz será de escribir sobre el ladrillo. Es muy injusto (si nos limitamos a eso) señalar un anuncio de mostaza Colman y reclamar un torrente de elocuencia filosófica; pero cuanto mayor sea el hombre, más probable es que pueda proporcionárnoslo (Chesterton, 2004, p. 265).

El otro despliegue, en segundo lugar, es el de la *repetición*. La estética cotidiana de Chesterton conlleva una revitalización de *lo que sucede o pasa* una y otra vez, todos los días. Estos, a diferencia del esteticismo inglés, tienen para Chesterton un carácter de belleza y constante novedad. El filósofo inglés también se opone a la visión determinista y cansina de cierto "calvinismo moderno" en donde está "la necesidad de que las cosas sean como son" (Chesterton, 2013b, p. 76). Al contrario, Chesterton se da cuenta de que esa repetición vista estéticamente expresa muchas más cosas:

> La hierba parecía estar señalándome con todos sus dedos al mismo tiempo; las estrellas parecían apiñarse para que las comprendiera. El Sol daba la impresión de estar dispuesto a salir mil veces con tal de que lo viera. La recurrencia del universo adquirió el ritmo enloquecedor de un encantamiento y empecé a vislumbrar una idea (Chesterton, 2013b, p. 76).

La idea de que es bello para Dios el universo que ha creado. Su repetición es el bis teatral que piden los niños (Chesterton, 2013b). La repetición mecanicista, en cambio, afirma que todas las cosas se vuelven a dar porque están dentro de un engranaje determinado, complejo y cíclico en el cual las cosas suceden con cierta regularidad según determinadas leyes. Pasando esto al nivel humano, se podría decir que el hombre mecánico es el que

repite sus acciones una y otra vez y que, por tanto, un esteticismo colorido pediría un cambio de aires, nuevos placeres, novedades y extravagancias. Pero en el sentido estético de Chesterton la repetición se presenta de otra manera, la repetición no es falta de vida, sino un desborde de vida y energía:

> Un niño da patadas rítmicamente por exceso y no por ausencia de vida, porque los niños rebosan vitalidad y son, en esencia, feroces y libres. Por eso quieren que las cosas se repitan y no cambien, y no se cansan de decir: «Hazlo otra vez», y los adultos les obedecemos hasta acabar medio muertos, pues no somos lo bastante fuertes para gozar así de la monotonía. Es posible que Dios le diga todas las mañanas al Sol: «Hazlo otra vez», y que cada noche le diga: «Hazlo otra vez» a la Luna. Tal vez las margaritas se parecen entre sí, no por una necesidad automática, sino porque Dios las hace por separado y no se cansa nunca de hacerlas (Chesterton, 2013b, p. 76).

De hecho, el que se cansa es el que no quiere las regularidades, el que le fastidia el aparecer constante de lo cotidiano. Si pudiéramos mantener ese entusiasmo por la repetición y la regularidad, contaríamos por puro placer las briznas de hierba o las hojas de un árbol, como alguna vez se nos ocurrió cuando teníamos plena vitalidad: en la infancia. Seríamos, según Chesterton, divinos, en el sentido de que en esa visión estética "son los dioses los que no se cansan de la iteración de las cosas; para ellos la puesta de sol es siempre nueva, y la última rosa es tan roja como la primera" (Chesterton, 2007b, p. 37). La repetición, entonces, es un parámetro estético en Chesterton porque permite realzar lo cotidiano, afirmándolo y deseándolo, esto es, dándole su pleno valor y sentido de que suceda una y otra vez, día a día:

> La repetición en la naturaleza podría *no ser una mera recurrencia* sino una especie de bis teatral. El cielo puede hacer un bis del pájaro que pone un huevo. Si un ser humano concibe y da a luz a un niño en lugar de a un pez, un murciélago o un grifo, *la razón quizá no será que estemos atrapados en un destino animal sin vida ni propósito,* sino que nuestra pequeña tragedia hubiera conmovido a los dioses, que la admirasen desde sus galerías tachonadas de estrellas y que al final volvieran a pedir la presencia del hombre ante el telón. La repetición podría durar millones de años, *por mera elección*, y detenerse en cualquier momento. El hombre podría seguir en la Tierra una generación tras otra y que cada nacimiento amenazara con ser su última representación (Chesterton, 2013b, p. 76).

Otro paradigma, en tercer lugar, dentro de la estética cotidiana chestertoniana es la revitalización del ambiente que nos envuelve y recoge día tras

día, esto es, el *hogar*. Es de resaltar esta característica porque en la revitalización estética de la vida, muchas veces se olvida el hogar. De hecho, se ha achacado al hogar como ordinario y aburrido y se considera, por el contrario, que la aventura se encuentra afuera de él, en lo inesperado. Pero, al tener en cuenta que para el escritor inglés la alegría y la belleza se encuentran precisamente en la existencia ordinaria, Chesterton se percata de que el hogar en sí mismo es una aventura, por su carácter de acontecimiento: aparecemos ahí y se nos aparecen ahí; y por su carácter de respuesta, desafío y lucha:

> El elemento de aventura empieza a existir, pues una aventura es, por naturaleza, *algo que viene a nosotros*. Es algo que *nos escoge* a nosotros, y no algo que escojamos nosotros… Cuando, mediante el acto de nacer, entramos en la familia, entramos en un mundo incalculable, en un mundo que cuenta con sus propias leyes, en un mundo que podría seguir existiendo sin nosotros, en un mundo que no hemos construido nosotros. En otras palabras, cuando entramos en la familia, lo hacemos en un cuento de hadas (Chesterton, 2007b, p. 158).

Además, lo cotidiano implica el reconocimiento de que el hogar es ámbito donde suceden las pequeñas cosas paradójicas de la vida cotidiana: la acogida y la exigencia, la dulzura y la valentía, el consuelo y la tristeza, el perdón y el castigo, el recogimiento y la efusividad. Asimismo, el hogar es ámbito para la identificación de uno mismo, la cotidianidad de uno mismo: el mundo hogareño y yo; las cosas, los rostros y yo. Ciertamente, uno se encuentra con las mismas cosas y los mismos rostros, configurando nuestra identidad: mi familia, mis padres, mi cónyuge, mi novia, mis hermanos, mi cama, mi libro… Para un esteta de lo cotidiano esto no es motivo de aburrimiento o rutina. Antes bien, es ahí donde se aprende, con la atención debida, a reconocer las cosas habituales: los olores, los pasos, las voces, los colores, la imagen de las ventanas. De hecho, en el hogar es que valoramos las variedades y las diferencias:

> El hombre que vive en una comunidad pequeña, vive en un mundo mucho mayor. Sabe mucho más sobre las extremas variedades y las diferencias irreductibles que se dan entre los hombres. La razón de ello es obvia. En una comunidad grande podemos escoger a nuestros compañeros, mientras que en una comunidad pequeña nuestros compañeros *nos vienen dados* (Chesterton, 2007b, p. 150).

Al mismo tiempo, el conocimiento de lo que es la humanidad, de una antropología, no requiere viajar por todo el mundo, ir a las culturas más

recónditas y analizar su comportamiento. Basta encontrarse, de veras, con los rostros que habitan la casa, tan enigmáticos, tan diferentes. Álvaro da Silva dice que Chesterton (1994) "defiende la idea de que la familia es la aceptación completa e incondicional de la vida, de nuestra humanidad y de la humanidad entera" (p. 28). Por eso, afirma Chesterton (2004):

> No dejemos que nadie se alude a sí mismo creyendo que abandona la vida familiar en *pos del arte* o el conocimiento; la abandona porque huye del desconcertante conocimiento de la humanidad y del imposible *arte de la vida… Pero el hombre fuerte, el ideal, se interesa por cualquier círculo en el que le haga caer el curso de la vida*. El héroe es una persona hogareña; el superhombre se sienta a los pies de su abuela (p. 62).

La imagen que propone para hacer este ejercicio hogareño es muy diciente: "si mañana por la mañana nos bloqueara de pronto una nevada en la calle donde vivimos, apareceríamos al instante en un mundo mucho mayor y mucho más salvaje que el que hayamos podido conocer nunca" (Chesterton, 2007b, p. 152). También escribe:

> No deberíamos buscar a los grandes en los fríos salones de la inteligencia, donde las celebridades parecen considerarse importantes. Un salón intelectual es tan sólo un campo de entrenamiento de una destreza concreta, y se parece a una clase de esgrima o a un cuerpo de fusileros. Es más bien en nuestras casas y ambientes, desde Croydon hasta St. John's Wood, en las viejas enfermeras, en los caballeros y sus aficiones, en las solteronas parlanchinas, en los incomparables mayordomos, donde podremos percibir la presencia de esa sangre de los dioses (Chesterton, 2004, pp. 243-244).

Al darse cuenta de esto, se despliega una correspondencia: la hospitalidad. Un deber frente al otro, concreto y extraño. Hablando desde la abstracción, en términos grandes y sonoros, es más fácil decir que hay que vivir para la humanidad o morir por ella. Sin embargo, en lo concreto y lo cotidiano, donde está lo sucio, lo que toca nuestra sensibilidad de inmediato, puede que ni siquiera comprendamos y asistamos al que tenemos al lado:

> El deber para con la humanidad suele adoptar la forma de decisión, que es personal y puede incluso ser agradable… Pero a nuestro vecino tenemos que quererlo porque *está ahí*, una razón mucho más alarmante para una operación mucho más seria. El vecino es la muestra de humanidad que *nos ha sido dada*. Y precisamente porque puede ser alguien, es todo el mundo. Porque es un accidente, es un símbolo (Chesterton, 2007b, p. 155).

En cuarto lugar, es fundamental para la estética de Chesterton el reconocimiento de las *limitaciones*. Por un lado, estas son una constatación existencial de las cosas, según la cual ellas se manifiestan siempre junto a condicionamientos, finitos y contingentes (esto ya ha sido explorado en el método II, 3). Y por otro lado, por parte del sujeto, la limitación nos permite recalcar que la privación implica un reconocimiento de lo valioso, dado que "el mejor modo de amar algo es darse cuenta de que podemos perderlo" (Chesterton, 2004, p. 41). Es que "toda renuncia a la vida, toda degeneración de placer, toda oscuridad, toda austeridad, toda desolación, tienen por finalidad auténtica esa separación de algo que ha de conducir a que sea acerba y perfectamente disfrutado" (Chesterton, 1946, p. 43). Por eso reconoce que el "miedo constituye uno de los *eternos ingredientes del goce*" (Chesterton, 2012b, p. 151). Chesterton (2004) escribe:

> La clave de cualquier privación es que acentúa la idea del valor; y tal vez sea ésa, después de todo, la respuesta al acertijo de la muerte. Quizá en un mundo mejor pudiéramos poseer permanentemente y maravillarnos permanentemente de nuestras posesiones. En algún extraño lugar, más allá de las estrellas, tal vez podamos poseer y disfrutar al mismo tiempo. Pero en este mundo un fallo en la raíz misma de la psicología nos recuerda que algo es nuestro debido a que puede desaparecer. Para nosotros el premio de la vida es el grito noble y glorioso de los moribundos: "*morituri te salutant*". En las esquinas del templo humano de la felicidad hay un cojo que apunta hacia un camino, un ciego que adora el sol, un sordo que escucha a los pájaros y un muerto que loa a Dios por la creación (p. 79).

En sus primeras reflexiones estéticas, Chesterton planteó una ética básica que estuviera de acuerdo con los límites o privaciones para tener un mayor disfrute. La llamó *la doctrina del goce condicional*. Él formuló esta propuesta a partir de sus reflexiones de los cuentos de hadas, en los cuales la vida aparece llena de luminosidad, pero, al mismo tiempo, llena de fragilidad, con la posibilidad de trocarse en pesadilla y terror. Hay una condición en estos cuentos para que no se caiga en la pesadilla: se puede disfrutar de todas las cosas con tal de no hacer algo determinado e incomprensible, usualmente mandado por un hada. Es decir, pedía unas limitaciones o restricciones que no eran entendidas por la persona a la que se le estaba ofreciendo un deseo. Así, Chesterton (2013b) escribe que "la existencia era un legado tan excéntrico que no tenía derecho a quejarme de no entender las limitaciones de la visión cuando no entendía la visión que limitaban" (p. 73). Esta doctrina consiste

en el *goce condicional* de “demostrar cierta humildad y dominio de uno mismo: deberíamos dar gracias a Dios por la cerveza y el borgoña no bebiendo demasiado. También debíamos alguna obediencia a lo que nos haya creado” (Chesterton, 2013b, p. 84).

Así, las limitaciones nos llevarían a revalorar las cosas pequeñas de la vida diaria. Se trata, en últimas, de aislar las cosas para poder verlas en su singularidad y magnificencia. La singularidad, con las limitaciones, se manifiesta en todo su esplendor. Y esto lo hace desde una simple ventana o desde el marco de un cuadro. Porque “el arte es una limitación; la *esencia del cuadro* es el *marco*” (Chesterton, 2013b, p. 50). Es que el marco, “esa forma fuerte y cuadrada, ese aislamiento del resto del mundo, no sólo es una ayuda, sino que resulta *esencial* para la *belleza*” (Chesterton, 2004, pp. 177-178). De hecho, “lo más artístico que tiene el arte teatral es el hecho de que el espectador mire a través de una ventana” (Chesterton, 2004, p. 177). En efecto, Chesterton prefiere el microscopio que el telescopio, dado que este empequeñece el mundo, mientras que el microscopio lo agranda. De esta manera, Chesterton propone hacer una labor de microscopistas, más que de telescopistas, en donde se “estudien las cosas pequeñas y se viva en un mundo grande” (Chesterton, 2007b, p. 48).

En quinto lugar, quisiéramos resaltar el último paradigma de la estética chestertoniana: la consideración de lo *feo*. Para el investigador colombiano Pérez Henao (2014) afirma que lo feo no hace parte de la estética: “el displacer, lo feo, lo desagradable, el horror o la violencia, quedan descartados de una mirada estética en la configuración conceptual de la estética cotidiana” (p. 240). Sin embargo, según el planteamiento chestertoniano, el displacer, lo desagradable, lo feo sí puede hacer parte de la estética. Y esto en dos sentidos. El primero, según las actitudes básicas de Chesterton[6] en torno al asombro

[6] En este breve análisis no se intenta mostrar la solución a un ingente problema estético, sino un parámetro que se deriva del camino chestertoniano, es decir, se hace referencia a cómo lo feo, lo desagradable, tiene una apertura estética, lo cual, de cierto, pide subsiguientes investigaciones. En la estética de lo cotidiano de Chesterton no se toca lo que se ha llamado *el problema del mal*. Para una ampliación sobre este problema en Chesterton ver Knight (2004). Este libro está basado en la tesis doctoral del mismo autor, en el cual se explora la visión que Chesterton tenía del mal desde un análisis filosófico y teológico. Hay que resaltar de esta obra los análisis muy interesantes en los que se hace ver cómo Chesterton muestra el mal a partir de lo grotesco, y cómo responde a la visión del mal con una buena dosis de optimismo y humor.

y al agradecimiento, como atmósfera estética, se puede ver lo desagradable, en tanto dificultoso, como algo bello, que implica la dificultad intrínseca a la vida y, por tanto, pide de nosotros una decisión de fortaleza. Porque "todo lo bueno está lleno de incomodidades, peligros y renuncias" (Chesterton, 2007b, p. 151). Por ejemplo, sufrir pacientemente una enfermedad, estudiar duro para un examen, cuidar a un enfermo maloliente, comerse algo que sabe feo. Ciertamente, desde la revitalización de los singulares cotidianos, la dificultad, la lucha, el esfuerzo se presentan como esencial a la vida diaria:

> La rebelión de la Materia contra el Hombre (en cuya existencia creo) ha quedado reducida actualmente a una condición singular. Ahora son las cosas pequeñas, más que las grandes, las que nos hacen la guerra e incluso las que nos derrotan. Los huesos del último mamut han pasado a la historia hace ya muchísimo tiempo como una gigantesca reliquia. Las tempestades no devoran ya nuestros navíos, ni las ígneas montañas arrasan nuestras ciudades con el fuego del infierno. Pero, en cambio, *nos hallamos empeñados en una guerra implacable y eterna con las pequeñas cosas*, en particular con los microbios y los pasadores de las camisas (Chesterton, 2016, p. 30).

El segundo sentido, como ya se mencionaba en la primera parte de este capítulo, hace referencia a una emoción de la estética que es el disgusto o lo desagradable que viene por cosas que expresan degradación, corrupción, porquería; por ejemplo, tener repugnancia a la corrupción política, rechazar una violación, odiar que nos atraquen, etc. Este sentido genera emociones estéticas, aunque no genere, principalmente, emociones de belleza en su complacencia. Las emociones que responden a lo no-bello, es decir, a lo que se contrapone totalmente a la belleza en su consideración teleológica, lo cual hace al "objeto desagradable" (Chesterton, 2004, p. 522). De hecho, Chesterton llama este tipo de anti-belleza como "lo informe… el feo reverso de todo" (Chesterton, 2004, p. 369). Lo estético sería aquí un tipo de aversión alérgica frente a eso feo en tanto asqueroso: aversión expresada en sentimientos como el disgusto o el asco (Kolnai, 2013; Kant, 1984). Además, para Chesterton este sentimiento estético debe derivar en una lucha festiva: "bebed pues todo el mundo es tan rojo como este vino, encarnado del amor y la ira de Dios. Bebed, pues las trompetas llaman a la batalla y este es el estribo" (Chesterton, 2007b, p. 94).

Nada de lo anterior llevaría a una disolución de la ética en la estética a la manera de Schiller (2018), ni a una ruptura entre la autonomía de la estética

y de la moral como plantea Kant (1984), sino que la estética puede complementar a la ética. Aquí, de nuevo, se ve el espíritu tomista de Chesterton. En el sentido en que la relación entre belleza y bien no solo es trascendental al ente, esto es, a su dimensión ontológica, sino también en su distinción formal. Esto permitiría señalar que la perfección moral de los actos humanos involucra tanto de bien como de belleza, también que su estado deficitario implicaría una calidad contraria a los anteriores y que, por tanto, se señalen actos malos como carentes de belleza. Así, entonces, un acto entre más perfecto es más bueno y bello, mientras que "lo inacabado, por ser inacabado, es feo" (S. Th., I, q. 39, a. 8 co.). De la misma manera, en Chesterton no queda lo feo subsumido en la forma artística de su bella representación de lo feo (Kant, 1984) o en el sentimiento de complacencia, o en su mera sensibilidad (Mandoki, 2006a), sino en la afirmación de que es bello hacer el bien, que es bueno buscar la belleza, y que es malo y desagradable lo contrario (Chesterton, 2012a, p. 55). Por eso, Chesterton sostiene esa relación del bien y la belleza, lo cual pide una conciencia despierta[7], recordemos la cita:

> El mal, al contrario que el bien, tiene un poder de aislamiento, de endurecimiento frente al exterior, que hace que el hombre se vuelva ciego a las *bellezas morales* o sordo a los más patéticos llamamientos (Chesterton, 2004, p. 211).

Chesterton mostró con intensidad esa lucha frente al mal en innumerables artículos de crítica social. Llega a tal punto su indignación que Chesterton (2008b) la manifestó en expresiones extremas como: "si los terratenientes, las leyes y las ciencias están en contra [del pelo de una niña, dado que los reformadores querían cortar el pelo de las niñas pobres y no erradicar la pobreza de la cual surgían los piojos], habrá que acabar con los terratenientes, las leyes y las ciencias. Con el pelo rojo de una golfilla del arroyo prenderé fuego a toda la civilización moderna" (p. 243). O en uno de sus libros donde se ve su intensa irritación escribe en contra de modelos, injustos, económico-políticos: "nosotros debemos buscar una política social igualmente destructiva y destruir, mientras aún esté a medio hacer, el maldito engendro que buscan crear" (Chesterton, 2013a, p. 22).

---

7 De hecho, lo feo habilita el procedimiento de identificación de gradación de la belleza. Es decir, lo feo en lo bello posibilita resaltar lo más bello o lo menos. Para Chesterton, una familiaridad con la belleza permite distinguir lo que es propiamente bello a lo que no.

Con todo, en su estética cotidiana, Chesterton no se queda simplemente en el sentimiento de lo desagradable o el desprecio; antes bien, expresa que debe haber una referencia a la belleza en tales sentimientos. Por un lado, el mismo desagrado es agradable, es decir, genera una satisfacción: "mirar las cosas con desprecio puede ser una experiencia deliciosa" (Chesterton, 2004, p. 444). Y, por el otro, el desprecio debe ser llevado con ligereza, con humor. Así es el ambiente general de todas las obras de Chesterton: un ambiente festivo[8] que no implica evasión como en un esteticismo exagerado, sino vigor y esperanza, que no todo está perdido, que hay alegría en el dolor y que por tanto vale la pena luchar en lo sencillo del día a día. Asimismo lo expresa Hannah Arendt:

> Nada humano puede existir más allá de las lágrimas y las risas, a no ser el silencio de la desesperación. Tal es la razón de que Chesterton, habiendo aceptado las lágrimas de una vez por todas, pudiera poner verdadero humor en sus más virulentos ataques (Arendt, 2005, p. 193).

Así pues, estos son los parámetros en una Estética de lo cotidiano al estilo de Chesterton. Esta revitalización de los singulares de la vida diaria pide, en conclusión, –y como estética restrictiva en el sujeto– un método existencial a partir de unas actitudes básicas como las son la contingencia, el asombro y el agradecimiento; y unos umbrales esenciales y constantes en la estética chestertoniana como lo son el reconocimiento del instante, de la repetición, del hogar, de las limitación y de lo feo. Todo ello nos *dispone*, asumiendo, al mismo tiempo, como ejemplos paradigmáticos los análisis concretos y detallados que hace Chesterton sobre cosas cotidianas, para probar otro camino en la corriente de la *Estética de lo cotidiano*: donde se totalice el objeto a todo lo cotidiano, y donde haya unas particulares condiciones en el sujeto, antes mostradas. Queda entonces otra dirección: *hacer estética de lo cotidiano tal como la trazó Chesterton*. Un derrotero en nuestros días donde, tal como Chesterton en su tiempo renovó el esteticismo inglés, se pueda renovar la Estética de lo

[8] Es importante resaltar que el uso del humor y de la paradoja en las obras del escritor inglés no corresponde a un simple juego entretenido de palabras, sino al mostrarse de las cosas y, por tanto, a la perspectiva particular de experimentar y analizar lo real: "El *nonsense*, los chistes y otras formas de vulgaridad encantadora, no son negaciones de una visión, sino una forma alternativa de examinar la profundidad de la visión a partir de una luz nueva… Chesterton nos recuerda la posición del hombre en este extraño mundo" (Reyburn, 2015, pp. 478-479). Ver, también, el interesante estudio chestertoniano que plantea que el ser se manifiesta en la paradoja (Kenner, 1947).

cotidiano. Con todo, no es un camino exclusivista, totalitario; al contrario, es simplemente *otra* forma de acercarse a los mismos fenómenos.

Se puede sintetizar la estética de lo cotidiano de Chesterton en los siguientes puntos:

1. Objeto formal: la estética, entendida como la disciplina que estudia lo relacionado con la belleza y sus cualidades.
2. Objeto material: lo cotidiano, entendido como los objetos con los cuales se encuentra el ser humano en su contexto particular.
3. El objetivo es revitalizar *todos* los singulares cotidianos por medio de unas actitudes básicas y unos parámetros, *restrictivos*.
4. El fin normativo es darle un plus a la experiencia ordinaria a partir de su consideración estética.

CONCLUSIÓN

Un peligro al cual la estética cotidiana chestertoniana se ha querido oponer constantemente es, no solamente, al olvido de los seres (los singulares), los cuales ha intentado volverlos a traer adelante, sino también a la desintegración del propio ser que se deriva del olvido precedente. De hecho, la relación yo y mundo cotidiano, en la cual ambos son singulares y concretos, puede caer en el olvido y en la desintegración si esa *relación* no se tiene en cuenta en la reflexión filosófica y en la vivencia existencial –dado que se puede vivir en lo cotidiano con cierto vacío disgregante: somos junto a las cosas cotidianas–. Viéndola así, la estética de lo cotidiano se plantea no solamente como una protección personal frente al desaparecer constante en que nos encontramos teórica y existencialmente, sino también al mejoramiento de nuestro propio sentido de ser: de seres que se encuentran en un mundo concreto que con*forma* nuestra cotidianidad y nuestro ser. La reflexión filosófica así perfilada se orientaría, en últimas, al cuidado –conservación y mejoría– de los seres y del propio ser.

En la Estética de lo cotidiano aparecen tendencias que, al final, no cuidan el ser que es concreto y singular. Dentro de ella, una estética totalizante como la de Mandoki banaliza lo cotidiano; por su parte, una estética restrictiva a la manera de Dewey no lleva a revitalizar y cuidar el ser cotidiano. Las dos atacan, no tanto en su teoría, como en su aplicación al ser, banalizándolo o restringiéndolo demasiado. De hecho, Josep Esquirol (2018) escribió que "pasar por alto o reducir a esteticismo el misterio de la vida es una de las enajenaciones de nuestro tiempo" (p. 42). En contraposición, proponemos una tesis

que sustentamos a partir de la obra de Chesterton. Aquella consiste en que para que haya una revitalización de lo cotidiano, el ser que se nos aparece día a día, se necesita una estética que sea totalizante a todo lo diario y restrictiva con unas condiciones básicas del sujeto. En otras palabras, la Estética no se amplía precisamente por medio de una reducción (de toda experiencia a una de tipo estético), sino de una estructuración del sujeto que no es restrictiva del objeto.

Para sustentar esta tesis partimos de afirmar la necesidad de revitalizar los singulares cotidianos. Con todo, el problema del realismo y el nominalismo nos traía sin cuidado al percatarnos de que en la experiencia viva y concreta se da una tensión de ida y venida entre universales y singulares. Sin embargo, sí queríamos acercarnos a los singulares tan difusos e inabarcables, pero no desde una postura gnoseológica sobre cómo se conocen los singulares, sobre sus nombres, etc., sino que intentamos resaltarlos a partir de un proceso estético según el cual se encontrara belleza y desbordante significación en ellos.

Esto nos llevó a fijarnos en la estética y, dentro de ella, a analizar la corriente de la Estética de lo cotidiano, llamada así por primera vez en 1983. Luego de un recorrido entre sus principales pensadores, encontramos que había dos posturas contrapuestas en su forma de ampliar la estética –restringida comúnmente a ser filosofía del arte o de los productos artísticos– a lo cotidiano. Aquí hallamos nuestro problema inicial de revitalizar lo diario. La forma de revitalizar de la estética lo cotidiano se diversificó en dos corrientes: la totalizante y la restrictiva. Sin embargo, nos dimos cuenta de que las dos no respondían a nuestro requisito inicial.

En perspectiva, el problema del cual partíamos, que era el de revitalizar estéticamente los singulares de la vida cotidiana, se encontró concretado en un problema interno a la Estética de lo cotidiano. Por esto, respondiendo al segundo intentamos responder al primero.

Con su estética totalizante, la pensadora mexicana Katya Mandoki no daba los suficientes elementos para hacer la debida revitalización de la vida cotidiana. Principalmente, porque su concepción de la estética reducida al concepto de *aesthesis* entendido como mera sensibilidad, aunque le daba lugar a lo cotidiano no permitía revitalizarlo, darle su sentido de belleza. Para Mandoki es suficiente la sensibilidad para hacer estética. Por su parte,

la estética restrictiva de Dewey, aunque nos daba unos elementos posibles para lograr una experiencia estética auténtica, los cuales consistían en la unidad, la estructuración y la consumación de la experiencia, no servían para revitalizar lo cotidiano dado que, al fin y al cabo, sus requerimientos eran tan exigentes, basados en la experiencia artística o con la obra de arte, que hacían difícil tener una experiencia estética en lo cotidiano[1].

Ahora bien, *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde nos dio pie para ver la oposición de Chesterton al esteticismo inglés. Él nos mostró que su estética afirmaba la vida cotidiana y lo valioso que era. A partir de sus reflexiones pudimos sintetizar y organizar su estética cotidiana, esparcida en varias de sus obras. De esta estética tal como la propuso y la realizó encontramos lo siguiente:

La obra de Chesterton se sitúa como una respuesta a los excesos del esteticismo inglés. Su objetivo principal es revitalizar la vida cotidiana, olvidada por el esteticismo. Su reacción se centra en la reflexión de lo que significa lo grato en el mundo, como si fuera la vivencia de un sueño en que nos encontramos donde recibimos experiencias agradables del mundo y en el cual nos podemos mover libremente con nuestro cuerpo. Esto implica una actitud de sorpresa y agrado frente a nuestro encuentro con el mundo. También implica abrirse a la belleza de las cosas que se nos presentan y nos exigen ir más allá del pequeño círculo del yo. Esto es lo que implica el *placer poético:* la referencia de la sensibilidad a la belleza. Como vimos, este placer poético nos amplía, a diferencia del esteticismo de Mandoki y Dewey, la capacidad de gozar, de encontrar gozo en muchísimas cosas. En definitiva, nos permite encontrar gusto en lo cotidiano, aunque puede ser que tal gusto no esté cargado de placer, pero sí de una intensa alegría en la belleza.

1 En la experiencia, el esteticismo inglés de la mano de Wilde y de su novela *El retrato de Dorian Gray* nos podrían permitir ver –de alguna manera e indirectamente– que, cuando la vida cotidiana está orientada por la simple sensibilidad (Mandoki) se banaliza lo cotidiano, negando otras realidades complejas de la existencia como lo es la moral, con el peligro constante de encontrar insípido lo cotidiano hasta el detrimento del propio ser. Asimismo, en la experiencia, el esteticismo inglés también nos mostraba –colateralmente– que al querer configurar el vivir personal por medio de los requerimientos del arte (Dewey) se relegaba lo cotidiano al descuido, perteneciente al vulgo y a lo ordinario. Porque lo artificioso implica la separación de lo sencillo, de lo que es natural, normal e ingenuo, pero muy profundo.

Por eso, las posturas de Mandoki y Dewey banalizaban la vida cotidiana. Esta síntesis la llamábamos como *poema prosaico*, que al querer embellecer artísticamente la vida o totalizar la estética caía en la banalidad, despreciando lo cotidiano y negando la vida. Al contrario, en Chesterton encontrábamos un tipo de *prosa poética*, en el cual, tal como se ve en los escritos y en la vida del maestro de la paradoja, se da una estética totalizante y restrictiva a la vez, para que haya una revitalización o elevamiento en la belleza de la vida cotidiana. Esta es la paradoja estética donde se da al mismo tiempo el singular y el universal en la vivencia estética, tal como la ha identificado Duncan Reyburn (2016): "la paradoja estética encuentra la palabra en el mundo y el mundo en la palabra" (p. 190).

La novedad de la sensibilidad que pide el esteticismo no satisfacía el requerimiento de reconocer la vida cotidiana. Por eso, Chesterton reacciona encontrando que, en lo cotidiano, captado convenientemente, hay una apertura al mundo sencillo y común del que brota lo grato. Esto lo llevará a oponerse a las filosofías aristocráticas que despreciaban lo cotidiano como algo del vulgo. Ante esto, el escritor inglés propone una mirada humilde que revalore al hombre de a pie con todos sus sufrimientos y alegrías. Al mismo tiempo, su estética reconoce una filosofía del sentido común donde no se trastorne con elucubraciones demasiado abstractas, sino que vaya a las cosas ordinarias que se nos aparecen día a día. Así, el propósito de la revitalización estética de Chesterton consiste en que se encuentre lo poético, o la belleza, en las cosas de la vida diaria, permitiendo, de esta manera, ampliar la estética a lo cotidiano. Todo lo cotidiano entra en su consideración.

Ahora bien, en nuestro análisis de la estética de Chesterton encontramos que nos podía dar un método o un camino, una forma de hacer estética de lo cotidiano y unos parámetros para hacerla totalizante de todo lo diario, y restrictiva según unas condiciones del sujeto. El método nos presentaba unas actitudes básicas que se deben encontrar en el sujeto para poder reconocer y revitalizar los singulares de la vida cotidiana. Las actitudes que encontramos fueron la contingencia o la nihilidad, el asombro y la gratitud.

La contingencia, según Chesterton, es la constatación de nuestra condición finita con la posibilidad constante del no-ser o la nada. Esta constatación es original, es decir, antes no éramos, venimos de la nada, y es permanente, nos encontramos indefensos y en constante desamparo. A la par, podríamos

no haber sido y, sin embargo, somos. Esta comprobación nos llevó al segundo momento: asombrarnos por el ser que somos y por el mundo sorprendente que se nos aparece portando todo lo suyo. Esto es objeto de admiración y deleite. Como sujetos que han nacido y se encuentran en un mundo extraño no solo de lo de afuera de sí sino también de uno mismo. Esto permite mirar con nuevos ojos la realidad. Es como un renacer que nos permite ver lo maravillosa que es. A esta actitud le sigue la gratitud: reconocer que todo lo que se nos aparece día a día es un don inesperado e inmerecido: la vida y todo lo que la constituye. Estas actitudes permiten que lo cotidiano se sobresalte del fondo del olvido o de la nada y se constate que es muy valioso. El mundo concreto es el que está frente a nosotros todos los días, el que nos llama a aprehenderlo, a comerlo y a asimilarlo no sólo con la mente, sino también con el cuerpo, haciendo quienes somos. Aquí vuelve, entonces, a resurgir la maravilla y la respuesta al mundo cotidiano como un tipo de fidelidad a lo pequeño y a lo elemental de nuestra vida.

Ahora bien, en varias de las obras analizadas, Chesterton nos mostró cómo analizaba lo cotidiano. Toma momentos, objetos, personas, anécdotas que se dan comúnmente en la cotidianidad: como el estar acostado en la cama, el tener tronchado un pie, los objetos que se tienen en el bolsillo, un diálogo con el barbero, la historia de una pesadilla, un día de lluvia, etc. Y a partir de estas escenas, Chesterton las analiza e intenta transmitir al lector la belleza que se encuentra ahí escondida, lo cual implica ver de otra manera las situaciones diarias: darse cuenta de lo que significa dormir, de lo importante que son los pies, de entender que lo que tenemos en los bolsillos resume casi todos los objetos fundamentales de la historia de la humanidad, de la importancia del hombre común en sus reflexiones y sus vivencias, de la importancia de las cosas que olvidamos y pisamos, como las calles, o de lo bello que es estar en un mundo de espejos provocado por la lluvia, etc. Es de resaltar que sus análisis se encuentran esparcidos en casi toda su ingente obra. Por lo cual de la forma operativa de su estética tan solo tomamos una pequeña muestra.

Asimismo, de sus principales textos pudimos estipular unos parámetros constantes y fundamentales, los cuales nos sirvan, ahora, como pilares esenciales para una estética de lo cotidiano que quiera revitalizar los singulares de la vida diaria.

El primero de los parámetros consiste en tener presente la importancia del instante, lo diario se presenta aquí y ahora y pide de nosotros toda nuestra atención, pensamiento y acción. Es en el instante donde se da el drama de la vida cotidiana: se hace esto o lo otro, se elige, en definitiva. El otro parámetro trata la importancia de la repetición. Lo cotidiano tiene carácter de darse constantemente día a día (diariamente), es decir, tiene la impronta de volver a ser lo mismo de ayer: los mismos rostros, lugares, cosas, etc., por lo cual en una revitalización de la vida cotidiana se necesita darle toda la urgencia a la repetición, no como algo carente de novedad y originalidad, sino como un exceso de energía en donde en lo mismo, en el trabajo bien hecho, en los verdaderos encuentros con los demás, se da el heroísmo de la vida diaria. En la cual lo ordinario es realmente extraordinariamente bueno.

El tercer parámetro consiste en el reconocimiento del hogar. Para los esteticistas el hogar tenía un carácter de poco interesante, donde se encontraba la aventura era afuera. Para Chesterton, si se quiere hacer una estética de lo cotidiano, debe entrar todo lo cotidiano y aquí entra el hogar donde vivimos diariamente. Entenderlo desde la admiración y el agradecimiento debe ser objeto de la estética. Otro parámetro es el de las limitaciones. La búsqueda del placer por el placer o el desbordamiento de una vida artística, elitista y refinada, según Chesterton, llevaba a la frustración. Al contrario, el cuidado con el placer, el comprender que todo tiene sus límites –como ejemplifica el escritor inglés, que hay que agradecer por la cerveza, pero sin tomar en exceso– es necesario para una estética totalizante y restrictiva: implica un cuidado de sí que junto a las actitudes de contingencia, asombro y gratitud nos permitan templar y cuidar los seres y el propio ser. Por último, lo feo también debe entrar en el reconocimiento de la estética de lo cotidiano. No entra desde la complacencia o en la insensibilidad frente al dolor o al mal, sino por el desagrado que genera, el cual nos debe llevar a sonsacar y cuidar la belleza que se encuentra ahí y despreciar, por tanto, lo que se encuentre de mal. En una estética de lo cotidiano donde se busca la belleza diaria, sus frutos deben ser la contemplación; el respeto, no solo el temor; el vibrar por el bien, no la indiferencia o la acedia.

Con todo lo anterior queda perfilada *otra* manera de hacer estética de lo cotidiano. Que sea totalizante a todo lo cotidiano y restrictiva con unas actitudes y unos parámetros esenciales del sujeto en su encuentro con el mundo

cotidiano. De esta manera, se cumpliría nuestro objetivo principal: revitalizar los singulares de lo cotidiano dándoles pleno sentido en su relación valiosa y bella junto al ser humano. Es que "el que ha nacido místico sabe que *allí* hay algo; algo se esconde tras las nubes o en el interior de los árboles. Y cree que la búsqueda de la belleza es la manera de encontrarlo" (Chesterton, 2008a, p. 140). Lo cotidiano que es lo concreto revela nuestro estar especial en el mundo. Hay que señalarlo al frente y decir que importa mucho, porque "en lo cotidiano yace lo profundo" (Esquirol, 2006, p. 81). De hecho, el señalar con el dedo al frente implica yo y mundo, yo y otros, reflexión y acción, universal y singular. E implica *abrir los ojos* al *fenómeno primigenio*:

> Feliz aquel, y más que sabio,
> que mira con limpios ojos de asombro
> este mundo a través de todo su gris disfraz
> de soñolencia y hábito.
>
> Sí; podemos atravesar la celestial pantalla;
> pero, ¿sabremos cuándo hemos llegado?
> ¡Quién no sabe lo que esas muertas piedras significan!
> Amable ciudad de Lierre.
>
> (Chesterton, 1946, p. 214)

REFERENCIAS

Ahlquist, D. (2006). *G. K. Chesterton: el apóstol del sentido común*. Madrid, España: Voz de papel.

Antuñano, S. (2002). Chesterton o la modernidad a plena luz. *Mar Oceana: Revista del humanismo español e iberoamericano, 10*, 47-74.

Aquino, T. (2012). *Suma Teológica*. Madrid, España: BAC.

Aquino, T. (2019). *Corpus Thomisticum*. Subsidia studii ab Enrique Alarcón collecta et edita. Recuperado de http://www.corpusthomisticum.org/.

Arendt, H. (2005). *Ensayos de comprensión. 1930-1954*. Madrid, España: Caparrós Editores.

Argüello, S. (2016). Chesterton, el filósofo de la calle Fleet. *Boletín Científico Sapiens Research, 6*, 43-47.

Aristóteles (1982). *Tratados de lógica (Organon)*. Madrid, España: Gredos.

Balthasar, H. U. von. (1986). *Gloria 2: Estilos eclesiásticos*. Madrid, España: Ediciones Encuentro.

Barragán, O. (2012). Cotidianidad e historicidad: una mirada fenomenológica desde la obra de Martin Heidegger. *Argos, 29*(57), 30-52.

Berleant, A. (1991). *Art and engagement*. Philadelphia, United States: Temple University Press.

Betancur, C. (2010). Sociología de la autenticidad y la simulación. En Jorge Giraldo Ramírez (Ed.), *Sobre política. Artículos y fragmentos escogidos*. Medellín, Colombia: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Borges, J. L., y Ferrari, O. (2005). *En diálogo II*. Ciudad de México, México: Siglo XXI editores.

Chesterton, G. K. (1937). *Autobiography*. London, England: Hutchinson & CO.

Chesterton, G. K. (1946). *Enormes minucias*. Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe.

Chesterton, G. K. (1947). *Alarmas y digresiones*. Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe.

Chesterton, G. K. (1952a). Autobiografía. En J. Janés (Ed.), *Obras Completas I* (pp. 1-311). Barcelona, España.

Chesterton, G. K. (1952b). Charlas. En J. Janés (Ed.), *Obras Completas I* (pp. 1091-1285). Barcelona, España.

Chesterton, G. K. (1952c). Enormes minucias. En J. Janés (Ed.), *Obras Completas I* (pp. 1285-1445). Barcelona, España.

Chesterton, G. K. (1959). *El reverso de la locura*. Santiago de Chile, Chile: Editorial del nuevo extremo.

Chesterton, G. K. (1994a). *El amor o la fuerza del sino*. Madrid, España: Rialp.

Chesterton, G. K. (1994b). *El Napoleón de Notting Hill*. Bogotá, Colombia: La Oveja Negra.

Chesterton, G. K. (1998). *El poeta y los lunáticos*. Bogotá, Colombia: Panamericana.

Chesterton, G. K. (2004). *Correr tras el propio sombrero (y otros ensayos)*. Barcelona, España: Acantilado.

Chesterton, G. K. (2007a). *El hombre que sabía demasiado*. Barcelona, España: Acantilado.

Chesterton, G. K. (2007b). *Herejes*. Barcelona, España: El cobre ediciones.

Chesterton, G. K. (2008a). *El hombre eterno*. Madrid, España: Ediciones Cristiandad.

Chesterton, G. K. (2008b). *Lo que está mal en el mundo*. Barcelona, España: Acantilado.

Chesterton, G. K. (2008c). *Los relatos del padre Brown*. Barcelona, España: Acantilado.

Chesterton, G. K. (2009a). *Basil Howe*. Córdoba, Argentina: El olivo azul.

Chesterton, G. K. (2009b). *The coloured lands*. Mineola, N. Y., United States: Dover Publications.

Chesterton, G. K. (2009c). *Trece detectives (Recopilación)*. Barcelona, España: Montesinos.

Chesterton, G. K. (2010/1903). *Robert Browning: biografía* (Trad. Vicente Corbi). Sevilla, España: Espuela de Plata.

Chesterton, G. K. (2011). *Enormes minucias*. Sevilla, España: Espuela de Plata.

Chesterton, G. K. (2012a). *San Francisco de Asís*. Madrid, España: Encuentro.

Chesterton, G. K. (2012b). *William Blake y otros temperamentos*. Santiago de Chile, Chile: Universidad Diego Portales.

Chesterton, G. K. (2012c). *Sobre el concepto de barbarie.* Sevilla, España: Espuela de Plata.

Chesterton, G. K. (2013a). *La utopía capitalista y otros ensayos*. Madrid, España: Ediciones Palabra.

Chesterton, G. K. (2013b). *Ortodoxia*. Barcelona, España: Acantilado.

Chesterton, G. K. (2013c). *Santo Tomás de Aquino*. Granada, España: Chestertonblog.

Chesterton, G. K. (2014a). *Charles Dickens*. Lanham, United States: Start Classics.

Chesterton, G. K. (2014b). *La sorpresa*. Madrid, España: Ediciones Ulises.

Chesterton, G. K. (2014c). Robert Louis Stevenson. Lanham, United States: Start Classics.

Chesterton, G. K. (2016). *El club de los negocios raros*. Madrid, España: Valdemar.

Chesterton, G. K. (2017). *Por qué soy católico*. Madrid, España: El buey mudo.

Cuéllar, H. (2009). Hacia un nuevo humanismo: filosofía de la vida cotidiana. *Enclaves del Pensamiento, III* (5), 11-34.

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.

Eco, U. (2010). *Historia de la belleza*. Barcelona, España: Debolsillo.

Esquirol, J. M. (2006). *El respeto o la mirada atenta* (3.ª Ed.). Barcelona: Gedisa editorial.

Esquirol, J. M. (2011). *Los filósofos contemporáneos y la técnica*. Barcelona, España: Gedisa.

Esquirol, J. M. (2005). *Uno mismo y los otros: De las experiencias existenciales a la interculturalidad.* Barcelona, España: Herder.

Esquirol, J. M. (2015). *La resistencia íntima: Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona, España: Acantilado.

Esquirol, J. M. (2018). *La penúltima bondad: Ensayo sobre la vida humana*. Barcelona, España: Acantilado.

Evans, M. (2011). *G. K. Chesterton*. Cambridge, United States: Cambridge University Press.

Fazio, M. (2002). Chesterton, la filosofía del asombro agradecido. *Acta Philosophica. Rivista Internazionale di Filosofia, 11*(1), 121-142.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar.* Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno editores.

Guardini, R. (1996). *El contraste. Ensayo de una filosofía de lo viviente-concreto*. Madrid, España: BAC.

Hegel, F. (1989). *Lecciones de estética*. Barcelona, España: Ediciones Península.

Heidegger, M. (1993). *Ser y tiempo*. (J. E. Rivera, Ed.). Santiago de Chile, Chile: Editorial Universitaria S. A.

Heidegger, M. (2010). *Caminos de bosque*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Hermida, P. (2014). *Filosofía de la vida cotidiana*. Madrid, España.

Irizar, L. (2013). *Nociones fundamentales de metafísica*. Bogotá, Colombia: Universidad Sergio Arboleda.

James, W. (2000). *Pragmatismo. Un nuevo nombre para viejas formas de pensar* (1.ª Ed.). Madrid, España: Alianza Editorial.

Johnson, R. V. (2017). *Aestheticism*. London, United Kingdom: Routledge.

Kant, I. (1984). *Crítica del juicio*. Madrid, España: Espasa-Calpe.

Kass, L. R. (2005). *El alma hambrienta. La comida y el perfeccionamiento de nuestra naturaleza*. Madrid, España: Ediciones Cristiandad.

Kenner, H. (1947). *Paradox in Chesterton*. New York, United States: Sheed & Ward.

Ker, I. (2011). *G. K. Chesterton: A biography*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (1995). *The aesthetics of everyday life*. En S. Gablik (Ed.), *Conversations before the end of time: Dialogues on Art, Life & Spiritual Renewal* [interviews] (pp. 410-433). New York, United States: Thames and Hudson.

Knight, M. (2004). *Chesterton and evil*. New York, United States: Fordham University Press.

Kolnai, A. (2008). *Ethics, Value and Reality*. Indianapolis, United States: Transaction Publishers.

Kolnai, A. (2013). *Asco, soberbia y odio: Fenomenología de los sentimientos hostiles*. Madrid, España: Encuentro.

Kupfer, J. (1983). *Experience as art: aesthetics in everyday life*. New York, United States: State University of New York Press.

Leddy, T. (2005). The nature of everyday aesthetics. En Light y Smith (Eds.), *The aesthetics of everyday life* (pp. 3-22). New York, United States: Columbia University Press.

Lewis, C. S. (2006). *Sorprendido por la alegría*. Madrid, España: Rayo.

Light, A., y Smith, J. (Eds.). (2005). *The Aesthetics of Everyday Life*. New York: Columbia University Press. doi: 10.7312/ligh13502

Lindón, A. (2000). *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*. Ciudad de México, México: Anthropos.

Macdonald, G. (2012). *Phantastes: Cosas de fantasía*. Buenos Aires, Argentina: Vórtice.

Mandoki, K. (2006a). *Estética cotidiana y juegos de la cultura* (2.ª Ed.). Ciudad de México, México: Siglo XXI.

Mandoki, K. (2006b). *Prácticas estéticas e identidades sociales*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Mandoki, K. (2008). *La construcción estética del Estado y de la identidad nacional*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Mandoki, K. (2013). *El indispensable exceso de la estética*. Ciudad de México, México: Siglo XXI editores.

Marías, J. (1962). *Obras II*. Madrid, España: Revista de Occidente.

Marías, J. (1982). *Ensayos de convivencia*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.

Maritain, J. (1972). *Arte y escolástica*. Buenos Aires, Argentina: Club de Lectores.

Melchionne, K. (2013). The definition of everyday aesthetics. *Contemporary Aesthetics*, *11*(1), 26. Recuperado de https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol11/iss1/26/

Novitz, D. (1992). *The boundaries of art*. Philadelphia, United States: Temple University Press.

Pearce, J. (2014). *Catholic Literary Giants*. San Francisco, United States: Ignatius Press.

Pérez-Henao, H. (2013). Estética cotidiana y literatura: Posibilidades de una confluencia para un problema de investigación. *Aisthesis*, 54, 89-101.

Pérez-Henao, H. (2014). El lugar de la estética en la vida diaria: historia del concepto de estética cotidiana. *Kepes*, 10, 227-248.

Pieper, J. (1976). *Las virtudes fundamentales*. Madrid, España: Rialp.

Pieper, J. (2000). *Obras: Escritos sobre el concepto de filosofía*, (Vol. 3; 1.ª Ed.). Madrid, España: Encuentro.

Plazaola, J. (2007). Introducción a la Estética. Historia, teoría, textos. Bilbao, España: Universidad de Deusto.

Plotino. (1982). *Enéadas I-II*. Madrid, España: Gredos.

Praz, M. (1969). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas, Venezuela: Editorial Arte.

Praz, M. (1988). *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Principe, M. (2005). Danto and Baruchello: From art to the aesthetics of everyday. En Light y Smith (Eds.), *The aesthetics of everyday life* (pp. 56-72). New York, United States: Columbia University Press.

Reyburn, D. (2015). *The Beautiful Madness called Laughter.* En I. Boyd (Ed.), *The Chesterton Review,* 41, 473-484.

Reyburn, D. (2016). *Seeing things as they are: G. K. Chesterton and the Drama of Meaning.* Oregon, United States: Cascade Books.

Romero, M. A., y Camargo, J. N. (2017). El asombro y el agradecimiento: una actitud sapiencial desde G. K. Chesterton. En L. Irizar (Ed.), *La sabiduría en Tomás de Aquino: Inspiración y reflexión: perspectivas filosóficas y teológicas* (1.ª Ed., pp. 135-165). Bogotá, Colombia: Universidad Sergio Arboleda.

Romero, M. A., e Irizar, L. B. (2017). G. K. Chesterton y el gozo agradecido de un hombre que ve. En L. Irizar (Ed.), *Visión sapiencial y el sentido de la vida* (1.ª Ed., pp. 107-117). Bogotá, Colombia: Universidad Sergio Arboleda.

Rosenzweig, F. (2007). *La Estrella de la Redención.* Salamanca, España: Ediciones Sígueme.

Saito, Y. (2007). *Everyday Aesthetics*. Oxford, NY, United States: Oxford University Press.

Saito, Y. (2010). Future directions for environmental aesthetics. *Environmental Values*, *19*(3), 373-391.

Saito, Y. (2017). *Aesthetics of the familiar* (1.ª Ed.). Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.

Sartwell, C. (1995). *The art of living: aesthetics of the ordinary in world spiritual traditions*. New York, United States: State University of New York Press.

Schiller, F. (2018). *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Barcelona, España: Acantilado.

Schutz, A. (1993). *La construcción significativa del mundo social*. Barcelona, España: Paidós.

Seel, M. (2010). *Estética del aparecer* (Katz, Ed.) (1.ª Ed.). Madrid, España: Romanyá Valls S. A.

Seifert, J. (2008). *Discurso de los métodos. De la filosofía y la fenomenología realista*. Madrid, España: Encuentro.

Shusterman, R. (1999). Somaesthetics: A Disciplinary Proposal. *Journal of aesthetics and art criticism*, 57, 299-313.

The Baker Street Manuscript Series (2003). *G. K. Chesterton's Sherlock Holmes*. (Steven Doyle, Ed.). New York, United States: Indiana University.

Tolkien, J. R. R. (2012). *Cuentos desde el reino peligroso*. México, D. F. México: Ediciones Minotauro.

Vega, P. (2005). La obra de G. K. Chesterton. Un escritor de hoy. En Chesterton, *El regreso de Don Quijote*. Madrid, España: Cátedra.

Von Hildebrand, D. (2000). *La gratitud*. Madrid, España: Encuentro.

Ward, M. (1943). *Gilbert Keith Chesterton*. New York, United States: Sheed & Ward.

Wilczek, F. (2016). *El mundo como obra de arte* (1.ª Ed.). Barcelona, España: Planeta.

Wilde, O. (2017). *El retrato de Dorian Gray*. Bogotá, Colombia: Panamericana.

Yarza, I. (2016). *Introducción a la estética* (1.ª Ed.). Navarra: EUNSA.

Zambrano, M. (2016). *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica.

Zizek, S. (2006). Hegel - Chesterton: German Idealism and Christianity. *The Sympton* [online journal]. Recuperado de https://www.lacan.com/zizhegche.htm

Zizek, S., y Milbank, J. (2009). *The monstrosity of Christ*. Cambridge, United States: The MIT press.